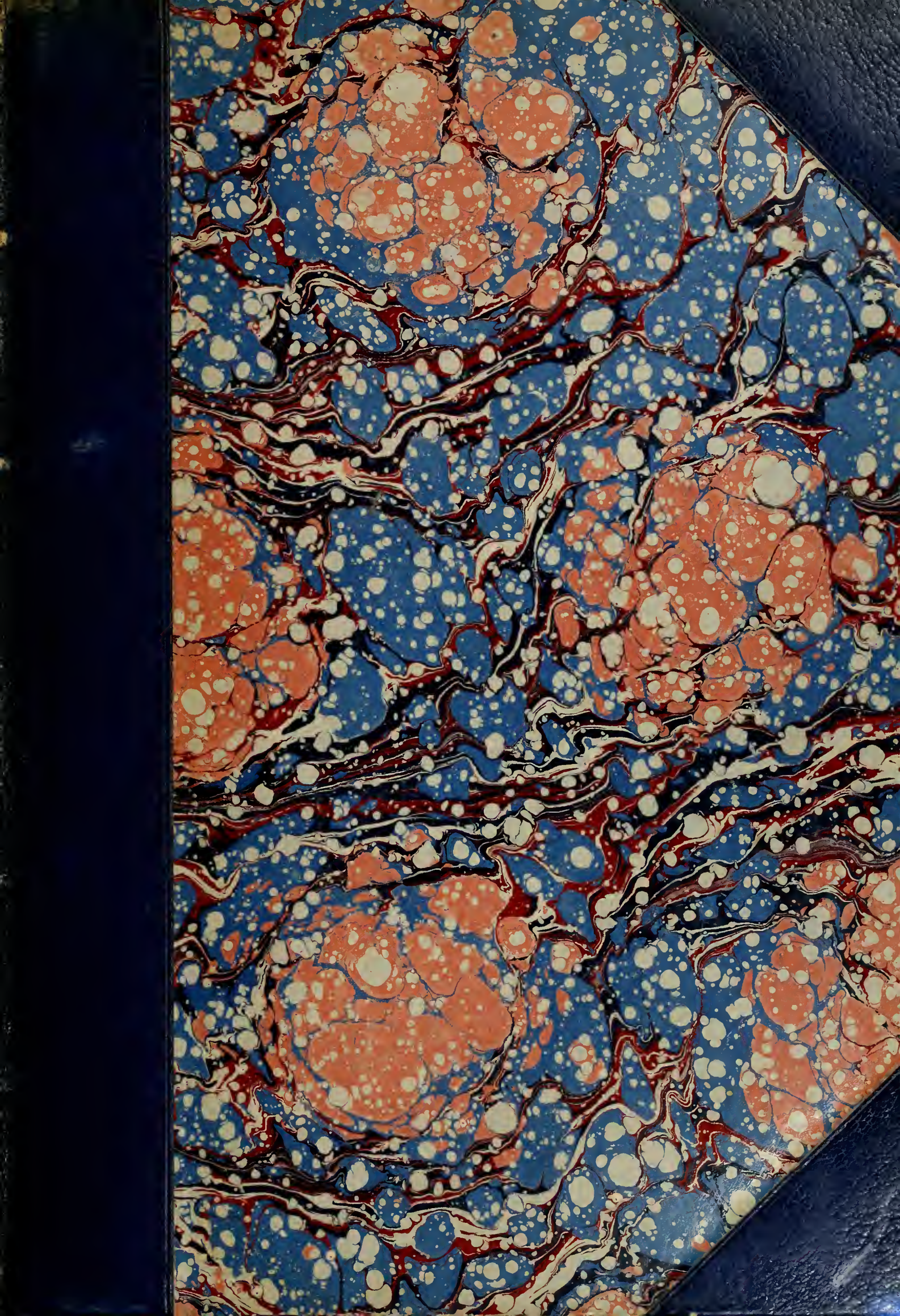
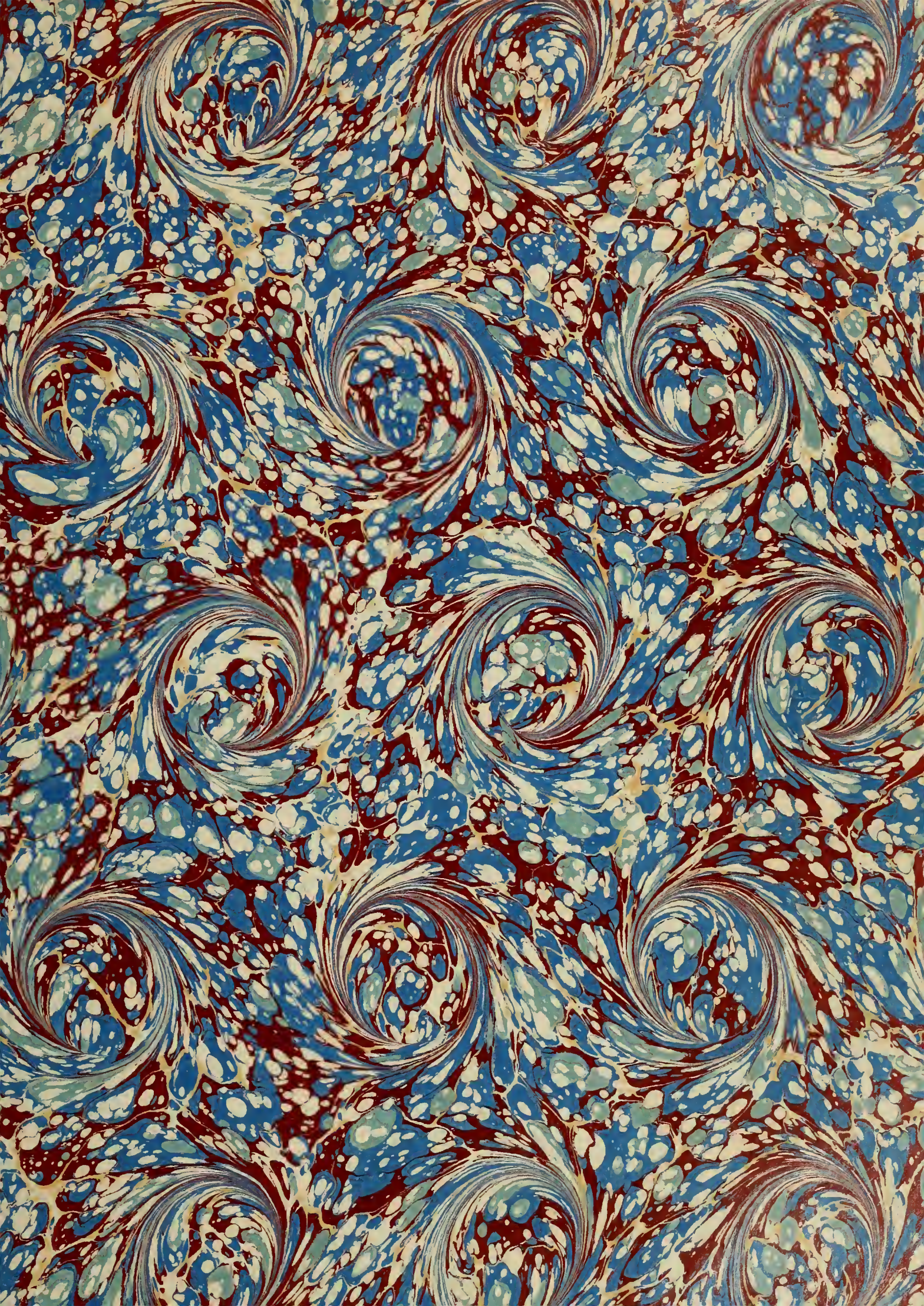




Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

http://www.archive.org/details/monumentsgrecs02asso

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS PAR

L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

DEUXIÈME VOLUME

1882-1897

MEMBRES FONDATEURS

POUR

LES MONUMENTS GRECS

(SOUSCRIPTION PERMANENTE AU MINIMUM DE 100 FR.)

LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE.
LE MUSÉE DU LOUVRE.
L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS.
L'UNIVERSITÉ D'ATHÈNES.
LE SYLLOGUE D'ATHÈNES pour la propagation des études grecques.
LE SYLLOGUE LITTÉRAIRE DU CAIRE *L'UNION*.

MM. BARTHELEMY SAINT-HILAIRE.
BASILI (Démétrius).
BIKÉLAS.
BRAULT.
† BRUNET DE PRESLE.
CARATHÉODORY (Et.).
† CASTORCHI (Euthymios).
† CHASLES (Michel).
CHEVRIER (Adolphe).
COLLIGNON (Maxime).
COROMILAS.
† DIDOT (A.-F.).
DRÉME.
† DUMONT (Albert).
DUPUIS (Jean).
† EGGER (E.).
† EICHTHAL (Gustave d').
EICHTHAL (Eugène d').
FOUCART.
HACHETTE et Cie.
HANRIOT.
HEUZEY (Leon).
LAPERCHE
† LAPRADE (V. de).
LECOMTE (Charles).
LEREBOULLET (Léon).

MM. MILLIET (Paul).
MISTOS.
NEGREPONTIS.
† OCHER DE BEAUPRÉ (Colonel).
PARMENTIER (Général).
PÉLICIER (P.).
PERROT (Georges).
PIAT (A.).
POTTIER (Edmond).
† QUEUX DE SAINT-HILAIRE (Marquis de).
REINACH (Salomon).
REINACH (Théodore).
RODOKANAKI (P.).
ROTHSCHILD (Baron Edmond de).
† SARIPOLOS (J.-N.).
† SYMVOULIDIS.
SYNGROS.
VANEY.
VERNA (Baron de).
† WITTE (Baron J. de).
† WYNDHAM (Charles).
† WYNDHAM (Georges).
ZAPHYROPULO (E.).
ZOGRAPHOS (Christakis-Effendi)

M. Zographos, déjà fondateur du prix qui porte son nom, a souscrit à l'œuvre des *Monuments grecs* pour une somme de **5 000** francs. — M. le baron de Witte et M. Gustave d'Eichthal ont souscrit chacun pour **400** francs. — M. E. Castorch pour **250** francs. — M. le baron E. de Rothschild pour **200** francs. — M. Bikélas pour **300** francs. — MM. Eugène d'Eichthal et Laperche pour **200** francs. — M. Théodore Reinach a versé la somme de **371** francs à titre de donation.

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS PAR

L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

DEUXIÈME VOLUME

1882-1897

PARIS

AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION, ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

14, RUE BONAPARTE, 14

J. MAISONNEUVE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6, RUE DE MÉZIÈRES ET RUE MADAME, 26

—

1897

AVANT-PROPOS

Lorsque, dans le courant de l'année 1872, quelques archéologues, membres de l'Association pour l'encouragement des Études grecques, eurent l'idée de créer, sous le patronage de cette Société, le recueil des *Monuments grecs*, loin d'eux était l'intention de faire aucune concurrence aux recueils périodiques d'archéologie. Ils estimaient simplement que l'association naissante ne mériterait pas complètement son titre et ne remplirait que la moitié de son devoir si, à côté de la langue et de la littérature des Hellènes, elle ne faisait pas aussi à l'art, qui a été une des manifestations les plus originales et les plus hautes du génie hellénique, la place qui lui appartient. Ils y virent l'occasion de publier, dans un format convenable et avec tous le soin nécessaire, quelques belles œuvres grecques et de les faire goûter à leurs confrères. Ainsi la Société de Gravure distribue de temps en temps à ses membres quelques bonnes épreuves, pour le plaisir des connaisseurs qui la composent, en y joignant, à titre d'information et de commentaires, des notices explicatives.

Sans doute les ressources dont dispose notre Comité, destinées principalement à donner des prix et à couvrir les frais de l'*Annuaire*, étaient limitées, et la reproduction des belles choses ne va pas sans de sérieuses dépenses. L'Association n'hésita pas cependant à favoriser ce projet : elle institua dans son sein une Commission archéologique, fit appel à la générosité de ses membres, provoqua des dons spéciaux, en s'aidant aussi du bienveillant concours de l'État. C'est ainsi que, sans prétendre tenir le public au courant de la suite des découvertes, nous avons pu saisir les occasions qui se sont présentées à nous de faire connaître quelques monuments de choix, au moment où ils sortaient pour la plupart du sol incessamment remué de la Grèce. Bien placés surtout pour mettre à profit les enrichissements de nos collections nationales, nous avons eu la bonne fortune de publier, presque sans exception, les pièces les plus précieuses acquises par le musée du Louvre, dans la série des antiquités grecques. Un juste retour a fait aussi que certaines œuvres, reproduites d'abord dans notre recueil, se sont trouvées par là comme attirées vers nos collections, ainsi que cela est arrivé pour le miroir de Corinthos et de Leucas, et récemment encore pour la belle tête archaïque léguée au Louvre par M. Rampin.

L'apparition de nos planches et de nos fascicules in-4°, bien que se produisant à des intervalles irréguliers, a été d'autant plus utile que les recueils habituels, soit par des raisons de format, soit à cause de la grande variété des époques qu'ils embrassent, ne pouvaient pas donner toujours à ces représentations le développement et la place qui leur sont indispensables. Nous avons préféré ne faire reproduire qu'un nombre restreint de monuments et nous adresser, quand cela a été possible, à de véritables artistes, à ceux dont le talent nous a paru procéder le plus directement de l'inspiration grecque. Ce ne sera pas dans l'avenir

une médiocre recommandation pour nos *Monuments* que les noms de ces dessinateurs et de ces graveurs dont plusieurs sont aujourd'hui des maîtres reconnus et font partie de notre Académie des Beaux-Arts.

Un caractère particulier de notre publication aura été aussi de chercher à maintenir les yeux et l'esprit du lecteur dans un milieu tout hellénique, en restant exclusivement consacrée à des œuvres vraiment grecques. En cela elle n'a fait que se montrer fidèle à son titre et à l'esprit de l'association qui l'a fondée. Il y avait certainement un intérêt à faire cette sélection, pour les artistes aussi bien que pour les archéologues, encore trop enclins les uns et les autres à considérer l'antiquité en bloc, sans remonter toujours à la source du pur hellénisme. Les voyageurs qui, après avoir commencé par visiter l'Italie et ses abondantes richesses archéologiques, arrivent pour la première fois à Athènes, éprouvent une sensation particulière de sérénité et comme de repos; ils s'y trouvent transportés dans un air nouveau, lumineux et limpide, où la simplicité grecque règne sans partage et domine de très haut les autres époques de l'antiquité. Si, malgré des inégalités et des lacunes inévitables, le recueil dont nous terminons aujourd'hui le second volume a produit parfois quelque chose de cette impression, nous n'aurons pas tout à fait manqué notre but.

Cependant les amis des études grecques, en subvenant, avec des ressources nécessairement restreintes, à une publication de ce genre, ne pouvaient vouloir autre chose qu'ouvrir la voie à une intervention plus efficace. Il était à souhaiter qu'un corps savant fortement organisé fût enfin amené, dans notre pays, à prendre en main la cause de l'archéologie, en publiant un grand recueil d'antiquités figurées. La libéralité d'un amateur intelligent a permis à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de

répondre à ce vœu, depuis longtemps exprimé. Le recueil des *Monuments et Mémoires*, créé avec les fonds du legs Eugène Piot, embrasse, il est vrai, toutes les époques de l'histoire de l'art, en ne s'arrêtant qu'aux siècles les plus voisins de nous; mais il fait à l'antiquité hellénique une assez belle et assez large place pour que les *Monuments grecs* n'aient plus de raison d'avoir une existence à part. En donnant aujourd'hui un nouveau fascicule qui termine notre second volume, nous arrêterons là notre publication. Nous adressons à tous nos collaborateurs la vive expression de notre reconnaissance, en leur montrant l'œuvre nouvelle vers laquelle nous reportons désormais nos efforts, heureux de nous replier sur le corps d'armée, après avoir fait notre service d'avant-garde.

Pour la Commission archéologique,

LÉON HEUZEY.

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

96 os 11-13 1882-1884

TÊTE DU PARTHÉNON

APPARTENANT AU MUSÉE DU LOUVRE

Par M. Ant. Héron de Villefosse

Quand on pénètre au Musée britannique dans la salle réservée aux sculptures du Parthénon, on éprouve un véritable sentiment d'émotion. Comment, en effet, ne pas se sentir ému en face de ces chefs d'œuvre mutilés dont le moindre fragment est un modèle précieux pour l'artiste en même temps qu'une relique sacrée pour l'archéologue? Aussi avec quel soin M. Newton s'est-il appliqué à compléter les marbres confiés à sa garde! Chaque fois qu'un débris, même insignifiant en apparence, lui a été signalé comme pouvant provenir des bas-reliefs du Parthénon, il n'a pas perdu un instant pour en rechercher la place et il a presque toujours réussi à la trouver. Récemment encore il a eu la bonne fortune de reconnaître le pied droit du prêtre qui précède les canéphores dans le fragment de pompe panathénaïque conservé au Louvre. C'est un petit

débris qui aurait paru sans valeur à bien des gens! Il a pour nous un intérêt très particulier. Un jour viendra peut-être où quelques-unes des têtes de ce même bas-relief seront remises en place (1) et contribueront à donner un nouvel éclat à l'admirable fragment de la frise des Panathénées dont le comte de Choiseul-Gouffier a enrichi la France.

Moins favorisé que le Musée britannique, le Louvre ne possédait jusqu'ici que ce morceau de la frise et la métope du Centaure enlevant une femme. Une heureuse et récente acquisition lui permet de mettre aujourd'hui sous les yeux du public une tête de Lapithe appartenant à l'une des métopes conservées à Londres. Voici dans quelles circonstances cette acquisition a été faite :

Au printemps de l'année 1880 M. L. Heuzey, alors conservateur-adjoint des antiques du Louvre, fut chargé par l'administration des Musées d'examiner une collection de sculptures grecques proposée à l'acquisition. Il s'acquitta de cette mission avec le tact et la délicatesse qu'il sait apporter en toutes choses et, le 2 juillet 1880, il présentait au Comité consultatif des Musées nationaux un choix de marbres grecs d'une réelle valeur. Au nombre de ces marbres figurait une tête d'homme sur laquelle il appelait particulièrement l'attention de ses collègues; il n'hésitait pas à y reconnaître les dimensions et tous les caractères de style et d'exécution qui distinguent les figures des métopes du Parthénon (2). Ce jugement fut unanimement accepté et M. F. Ravaisson-Mollien, conservateur des antiques, en proposant l'acquisition de ces marbres, désignait ainsi la tête en question : « Tête d'homme, *style des métopes du Parthénon* (3) .»

C'est cette tête que nous avons fait reproduire sur les planches I et II.

D'après le vendeur elle aurait été trouvée au Pirée, dans la mer, il y a une dizaine d'années.

Exposée provisoirement avec d'autres marbres dans le corridor qui

(1) Au sujet de ces têtes voir ce que dit M. W. Fröhner, *Notice de la sculpt. ant. du Louvre*, n. 125, p. 156, note 1, ainsi que la récente communication de M. F. Ravaisson-Mollien à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

(2) Voir à ce sujet le procès-verbal du Comité consultatif des Musées nationaux dont j'ai donné un extrait dans le *Bulletin de la Soc. des antiq. de France*, 1882, p. 306-308; cf. p. 310.

(3) Dans le *Rapport sur les acquisitions des Musées nationaux du 1er mars 1879 au 1er juillet* 1881, rapport inséré au *Journal officiel* du 23 juillet 1881, p. 4047.

précède la salle des bronzes antiques, cette nouvelle acquisition ne tarda pas à être remarquée. Elle attira particulièrement l'attention de M. le professeur Ch. Waldstein, de Cambridge, qui, après l'avoir examinée avec soin, et sans connaître l'opinion des conservateurs du Louvre, acquit de son côté la conviction que cette tête était celle d'un Lapithe et provenait d'une des métopes du Parthénon. Il en demanda un moulage et le porta sans retard au Musée de Londres où, avec l'aide de M. Newton, il retrouva sans difficulté la métope à laquelle elle appartenait le plus probablement (1). Presque en même temps, M. Heuzey et moi nous faisions la même opération au Louvre sur les moulages des métopes du Parthénon et nous constations de notre côté que cette tête s'appliquait exactement sur le corps du Lapithe qui figure dans la métope portant à Londres le n° 6 (2).

M. Ch. Waldstein a consacré à la description de ce marbre un excellent article (3). Ne m'adressant pas aux mêmes lecteurs, je suis obligé de revenir sur le sujet qu'il a traité et je me vois forcé de répéter quelques-unes de ses observations.

La tête est en marbre pentélique; elle mesure dans son état actuel $0^{m},17$ de hauteur. Le nez a entièrement disparu; il n'en reste que les attaches supérieures entre les yeux. Ce qui frappe tout d'abord, c'est la différence de conservation que présentent les deux côtés de la figure; le côté droit est presque entièrement rongé, tandis que le côté gauche est parfaitement uni et en bon état. Sur la planche I nous donnons une reproduction *de face* qui permet de constater cette différence, mais ce n'est pas là la vraie position de la tête et, pour la juger telle qu'elle se présentait aux yeux des Grecs, il faut la placer du côté le plus abîmé, de profil, légèrement rejetée en arrière, les yeux dirigés vers un point plus élevé que leur horizon naturel. Le dessin ci-joint (n° 1), qui représente la métope 6 du Musée britannique complétée par l'adjonction de la tête du Louvre, nous évitera d'entrer à ce sujet dans de plus longues explications.

Cette métope 6, que M. Newton considère avec juste raison comme la

(1) Voir à ce sujet l'article de M. Newton dans le journal *The Academy*, du 26 août 1882, p. 157, *Another fragment of the metopes of the Parthenon*.

(2) C. T. Newton, *Guide to the Elgin room*, 1882, p. 36.

(3) *Notice of a Lapith-head in the Louvre*, extr. de *Journal of hellenic studies*, 1882. Cf. le même auteur dans *Essays on the art of Pheidias*, 1885, p. 97-104, pl. I et II.

plus belle de toute la collection, est maintenant une des plus complètes (1). Il n'y en a que trois autres à Londres, sur lesquelles existent encore à la fois les têtes des Lapithes et celles des Centaures. Si on doit déplorer la perte

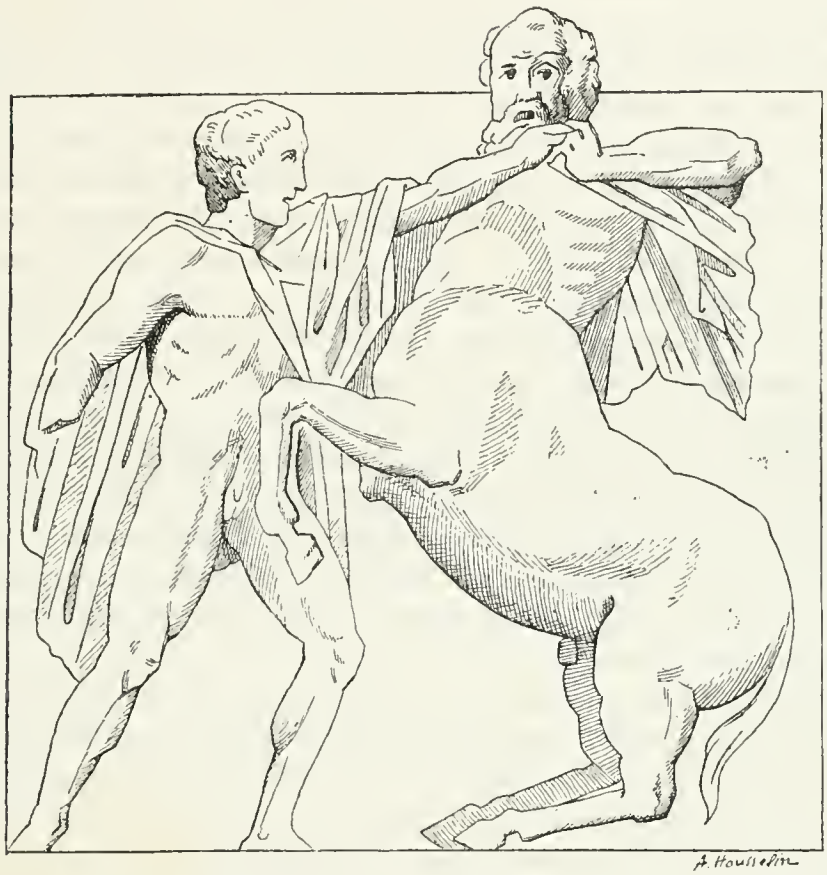
Métope du Parthénon (n° 6 du Musée britannique)
complétée à l'aide d'une tête de Lapithe conservée au Louvre.

État actuel.

des moindres parties de l'œuvre d'un grand maître, il est par-dessus tout regrettable, dans une suite de combats, comme ceux qui ornaient les métopes du Parthénon, de ne pas posséder les têtes des combattants où

(1) Elle a été successivement complétée par la tête du Centaure retrouvée à Athènes et par le moulage de la tête du Lapithe dont l'original est conservé au Louvre.

se reflétaient d'une manière sensible et particulière la pensée et le génie de l'artiste. Ces corps décapités, malgré leur beauté, perdent une grande partie de la vie dont ils étaient animés; c'est surtout dans la représenta-



Métope du Parthénon (n° 6 du Musée britannique)
d'après l'esquisse de Jacques Carrey.

État en 1674.

tion du visage, c'est dans la physionomie que le sculpteur a concentré tous ses efforts; c'est là qu'on saisit la note dominante et personnelle de son œuvre. En comparant la métope 6 dans son état actuel avec la photographie qui en a été exécutée par Mansell, il y a quelques années (1), au

(1) Cette photographie figure dans un album qui est à la disposition du public dans la

moment où on n'avait encore retrouvé ni la tête du Centaure ni celle du Lapithe, on jugera de toute la valeur ajoutée au bas-relief par ces importants compléments.

Forcé de représenter toujours à peu près la même scène dans un espace mesuré, en accordant la victoire tantôt à l'un tantôt à l'autre des deux adversaires ou en la laissant indécise, le sculpteur a été obligé de varier constamment les épisodes de la lutte. Ici le Lapithe est sur le point de vaincre; son attitude est pleine d'énergie. De la main gauche il saisit brusquement le Centaure à la gorge et arrête, dans son élan, le monstre prêt à se précipiter sur lui; de la main droite, qui manque malheureusement, il allait lui donner le coup mortel. Le corps du Lapithe, porté en avant par un mouvement simple et ferme, est admirablement modelé; son attitude résolue est celle d'un combattant sûr de son effort; la vigueur musculaire se remarque particulièrement dans la tension du bras gauche qui retient le Centaure. La tête remise en place a une sérénité d'accord avec la force du corps. Le regard du Lapithe est fixé sur son ennemi, dont il se sent le maître. Le maintenant d'une main vigoureuse, il le contemple une dernière fois avant de l'achever, tandis que le Centaure, violemment rejeté en arrière par cette étreinte nerveuse et sentant ses jambes de devant fléchir dans le vide, cherche à serrer son adversaire entre les genoux.

Si maintenant nous examinons séparément, et avec une attention particulière, la tête de cette métope conservée au Louvre, nous verrons avec quelle simplicité a été rendu le sentiment qui anime le héros. L'expression est absolument noble et naturelle. Les traits paraissent, il est vrai, un peu durs et les lignes du visage, très accentuées, conservent une certaine saveur d'archaïsme, mais la hauteur à laquelle cette tête était placée fait comprendre le motif qui a déterminé le sculpteur à éviter de fondre et d'adoucir les lignes. Un léger sillon horizontal tracé au milieu du front, un autre un peu plus profond entre les sourcils suffisent à indiquer la préoccupation du Lapithe; ces plis de la peau correspondent en réalité à la tension des muscles du cou et de ceux des yeux très largement ouverts. Le regard se dirige de bas en haut; les paupières sont formées par de

salle du Parthénon, au Musée britannique. Cf. le dessin donné par Ad. Michaëlis, *Der Parthenon*, taf. III. *Metopen Südseite*, n. VII.

petits bourrelets qui suivent une courbe continue. Les lèvres, légèrement entr'ouvertes vers le milieu, sont proéminentes; la lèvre inférieure se détache très nettement du menton arrondi. Quant à la chevelure, comme dans toutes les autres têtes de Lapithes, elle forme une masse réservée dans le marbre, à peu près unie et dont les détails n'ont pas été traités; le long de la joue droite elle vient se terminer en pointe à la hauteur de l'oreille.

Sur la planche II nous avons fait reproduire le côté le mieux conservé de la figure, celui qui n'était pas destiné à être vu. Opposé au fond de la métope, protégé ainsi contre les intempéries et à l'abri par conséquent de toutes les chances de dégradation et d'altération, ce côté de la tête est resté presque intact. Au milieu de la joue et autour de la tempe, on remarque seulement quelques légers éclats qui ont été certainement faits depuis que la tête est séparée du corps. On peut juger ainsi du soin apporté dans l'exécution de ces bas-reliefs, puisque les parties invisibles étaient l'objet d'une recherche aussi diligente. Le sculpteur a poussé son œuvre aussi loin qu'il lui a été possible de le faire; le côté gauche de la figure a été presque achevé. Sur la joue, un peu au-dessus du cou, dans la masse des cheveux à la hauteur de l'oreille ainsi que sur la nuque, on distingue très nettement les traces du ciseau que l'artiste ne pouvait plus manier à sa guise mais dont il arrivait encore à faire usage pour détacher complètement la tête du fond de la métope. L'oreille gauche n'a pas été indiquée : il est évident que cela n'était pas possible; les derniers coups de ciseau montrent assez les difficultés que le sculpteur a dû vaincre pour arriver aux parties intérieures.

Il est assurément regrettable qu'un fragment d'une telle valeur soit séparé de l'œuvre originale à laquelle il appartient et nous devons déplorer cette mutilation. Le moulage de la tête du Louvre, si heureusement appliqué sur la métope de Londres par MM. Newton et Waldstein, a rendu cependant au Lapithe toute sa vie et toute son originalité. En face du fait accompli il faut reconnaître que, sans cet accident, il eût été impossible d'examiner et d'étudier aussi complètement ce précieux morceau.

Il m'a paru intéressant de rechercher à quelle époque cette tête avait été détachée. Je crois pouvoir présenter à ce sujet une hypothèse qui me

semble très plausible. J'ai dit plus haut que ce marbre avait été découvert au Pirée, dans la mer. Il suffit de le regarder un instant pour reconnaître l'exactitude de cette assertion ; il porte les traces indéniables d'un séjour prolongé dans l'eau. Le côté droit, comme je l'ai déjà dit, a beaucoup plus souffert que l'autre ; il est tout à fait rongé et le travail des flots a creusé sur la joue des sillons inégaux. Il n'est pas étonnant que cette moitié de la tête soit plus atteinte : appartenant au côté extérieur du bas-relief, elle a été exposée pendant des siècles à l'air, à la pluie, au soleil, aux intempéries de toutes sortes ; l'épiderme du marbre avait souffert ; il était par conséquent friable et facile à entamer : aussi les petits animaux qui vivent au fond de la mer y ont laissé des traces nombreuses de leurs attaques. La partie postérieure de la chevelure et, du côté droit, le cou et l'oreille sont criblés de perforations assez semblables à des trous de vers. C'est le travail lent et prolongé des éponges perforantes. Sur la nuque et dans les cheveux, un peu au-dessus de l'oreille, on remarque aussi deux fragments de coquilles d'huîtres qui sont absolument soudés au marbre et font corps avec lui. La seconde de ces coquilles est depuis longtemps à cette place, car elle porte elle-même les traces des assauts que lui ont fait subir les éponges. Je supposais qu'en examinant les ravages produits sur le marbre par ces animaux, un spécialiste pourrait évaluer le temps pendant lequel cette tête avait séjourné au fond de l'eau. M. Gaudry, membre de l'Académie des sciences, à qui je m'étais adressé, voulut bien me répondre, après l'avoir attentivement examinée, que le séjour dans la mer devait remonter à deux siècles environ (1).

Deux siècles! Cela nous reporte au milieu du règne de Louis XIV, à l'époque de l'ambassade du marquis de Nointel à Constantinople, lorsque Jacques Carrey dessinait par son ordre toutes les sculptures du Parthénon et accomplissait en quelques jours, dans les conditions les plus difficiles, ce travail devenu aujourd'hui si précieux pour les érudits et pour les historiens de l'art grec. Dans l'album de cet artiste conservé au Cabinet des estampes de la bibliothèque nationale (2) on trouve un dessin représentant

(1) C'est sous toutes réserves que M. Gaudry a bien voulu me donner ce renseignement. Il a reconnu sur le marbre deux fragments de coquilles d'huitres, des nullipores, une trace de serpule, mais surtout des perforations dues sans doute à des *cliona* (éponges perforantes).

(2) De la bibliothèque du célèbre collectionneur Michel Bégon, ces dessins passèrent dans

la métope 6 du Musée britannique (1). Nous en donnons ici le fac-simile (n. 2). La tête du Lapithe est en place et, malgré les imperfections de l'esquisse, on voit de suite que cette métope était alors la plus complète de toute la série : il ne manquait que l'avant-bras droit du Lapithe. Les jambes du héros, le pied gauche avec une partie de la jambe, la main gauche et la queue du Centaure, qui n'existent plus aujourd'hui, étaient intactes. En 1674 la tête du Louvre était donc encore à sa place.

Mais si elle est restée deux siècles au fond de l'eau, c'est peu de temps après le passage de Carrey à Athènes qu'elle a dû être détachée du bas-relief. Il faut chercher la cause de ce malheur dans un fait à peu près contemporain et il me paraît certain que le bombardement de Morosini, la catastrophe du 26 septembre 1687 et les événements qui suivirent suffisent amplement à expliquer cette mutilation. L'explosion fut si terrible que les débris du temple furent lancés jusque dans le camp des assiégeants; le Parthénon fut coupé en deux; le sol était jonché de morceaux antiques et lorsque les soldats entrèrent dans l'acropole, leur premier soin fut de recueillir les fragments des œuvres d'art qu'ils avaient mutilées. Les relations contemporaines (2) sont unanimes pour dépeindre l'étonnement, les remords, en même temps que l'admiration enthousiaste des vainqueurs.

L'année suivante, en 1688, lorsque l'abandon d'Athènes fut décidé, Morosini voulut rapporter à Venise un trophée de sa conquête. Une tentative malheureuse d'enlèvement des sculptures du fronton occidental, encore admirables de conservation, eut pour résultat de les précipiter à terre et de les anéantir. Il lui était réservé de détruire de ses propres mains ce que ses bombes avaient épargné. Les officiers de l'armée expéditionnaire imitèrent sans nul doute l'exemple de leur chef et ne voulurent pas quitter Athènes les mains vides. Pendant les six mois que dura l'occupation de l'acropole, les sculptures du Parthénon durent recevoir plus d'une atteinte : ce que le général en chef faisait en grand, les officiers subalternes le firent

celle du roi de France en 1770. Sur les travaux de Carrey à Athènes, voy. Comte de Laborde, *Athènes aux XV^e^, XVI^e^, et XVII^e^ siècles*, t. I, p. 111 et suiv.

(1) Au f° 5, n. 7. — M. L. de Laborde a reproduit l'album de Carrey dans le t. II de son bel ouvrage, *Le Parthénon; documents pour servir à une restauration*, 1848, in-f°. — Ad. Michaëlis, *Der Parthenon*, taf. III, a donné des réductions de ces esquisses.

(2) Cf. Comte de Laborde, *Athènes aux XV^e^ XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, t. II, p. 171 et suiv.

en petit et en détail et plusieurs saisirent l'occasion de s'attribuer un morceau de ces marbres merveilleux. Les uns en comprenaient la valeur; les autres voulaient simplement rapporter dans leur patrie un souvenir de leur glorieuse campagne (1). San Gallo, le secrétaire et l'homme de confiance de Morosini, s'emparait de la tête de la Victoire aptère que le comte de Laborde retrouva plus tard à Venise. Un autre officier vénitien recueillait un morceau de la frise, entré ensuite dans le musée Obizzi du château du Catajo. Un Danois, le capitaine Hartmand, prenait pour sa part deux têtes qui depuis ont été reconnues comme appartenant à une métope du sud actuellement à Londres. La nouvelle tête du Louvre a été enlevée en même temps que les têtes de Copenhague; elle faisait partie d'une métope voisine. Soit qu'elle ait été renversée par l'explosion, soit qu'elle ait été détachée peu après par la main d'un soldat (2), elle fut, je n'en doute pas, recueillie dans le même but et c'est vraisemblablement dans le transport de la terre au navire qui devait l'emporter qu'elle est tombée au fond de la mer, dans la rade du Pirée, où elle devait séjourner pendant deux siècles.

Les têtes du Parthénon qui ne font pas partie des collections de Londres et d'Athènes ont été pour la plupart enlevées pendant les années 1687 et 1688. Letronne a essayé de démontrer que la tête retrouvée par Ch. Lenormant à la bibliothèque royale avait été apportée en France par le marquis de Nointel (3); son affirmation repose sur une hypothèse invraisemblable et le dessin de Carrey sur lequel il s'appuie prouve tout le contraire de ce qu'il avance. Carrey pressé par le temps, entouré d'obstacles et de difficultés, ne s'est pas amusé à faire des restitutions; il a dessiné ce qu'il a vu et pas autre chose; il l'a fait avec autant d'exactitude et de

(1) C'est à ce pillage des sculptures du Parthénon que fait allusion Cornelio Magni lorsqu'il dit : « Mancano quasi a tutte queste (les sculptures du temple) le teste, mentrè, chi non hà potuto esportare i corpi intieri, si è contentato di esse, per trasmetterle poi ad ornare le galerie e gabinetti de' signori grandi e curiosi letterati in Roma, per l'Italia, Francia, Espagna, Germania e rimanente dell' Europa » Cornelio-Magni, 1691, t. II, p. 484; cf. Fr. Lenormant, *Gazette archéologique*, t. I, p. 3.

(2) Il ne me paraît pas prouvé que les deux têtes de Copenhague aient été ramassées par le capitaine Hartmand après l'explosion, comme on le répète. Ces deux têtes appartenant à la même métope, recueillies par le même individu, semblent être plutôt le produit d'un enlèvement réfléchi. Remarquons que sur la métope 6 de Londres les têtes, heureusement retrouvées aujourd'hui, avaient été également détachées *toutes deux* du bas-relief.

(3) *Revue archéologique*, 1846, t. III, 2, p. 460 et suiv.

fidélité que cela lui était possible. Cette tête était certainement en place en 1674 ; elle n'a dû être détachée qu'en 1687 au plus tôt et, puisqu'il faut faire une hypothèse, il me paraît beaucoup plus vraisemblable d'admettre avec François Lenormant (1) qu'elle est arrivée en France dans les bagages de quelque aventurier ayant fait partie de l'armée de Morosini. Conservée dans une collection particulière, elle y resta ignorée jusqu'au moment où les confiscations révolutionnaires la firent entrer dans un des nombreux dépôts que les commissaires des arts avaient installés à Paris. De là elle fut dirigée sur la bibliothèque.

Puisque j'ai prononcé le nom du marquis de Nointel, on me permettra de rappeler un fait un peu trop oublié de sa célèbre ambassade. Le comte de Laborde a publié (2) une très curieuse dépêche d'Athènes, datée du 17 décembre 1674, dans laquelle M. de Nointel faisait valoir tout l'intérêt qu'il y aurait à enlever les marbres du Parthénon pour les déposer en France dans une galerie royale. Il redoutait pour ces chefs-d'œuvre les injures des hommes et les dangers de tous genres qui les menaçaient. Les événements qui suivirent de près son ambassade n'ont que trop prouvé la justesse de ses alarmes. Voici le passage le plus important de cette dépêche :

« *Tout ce que l'on peut dire de plus esleué de ces originaux, c'est qu'ils mériteroient d'estre placés dans les cabinets ou galleries de Sa Majesté, où ils jouiroient de la protection que ce grand monarque donne aux arts et aux sciences qui les ont produits;* ils y seroient mis à l'abri de l'injure et des affronts qui leur sont faits par les Turcs, qui, pour éviter une idolâtrie imaginaire, croyent faire une œuvre méritoire en leur arrachant le nez ou quelque autre partie. »

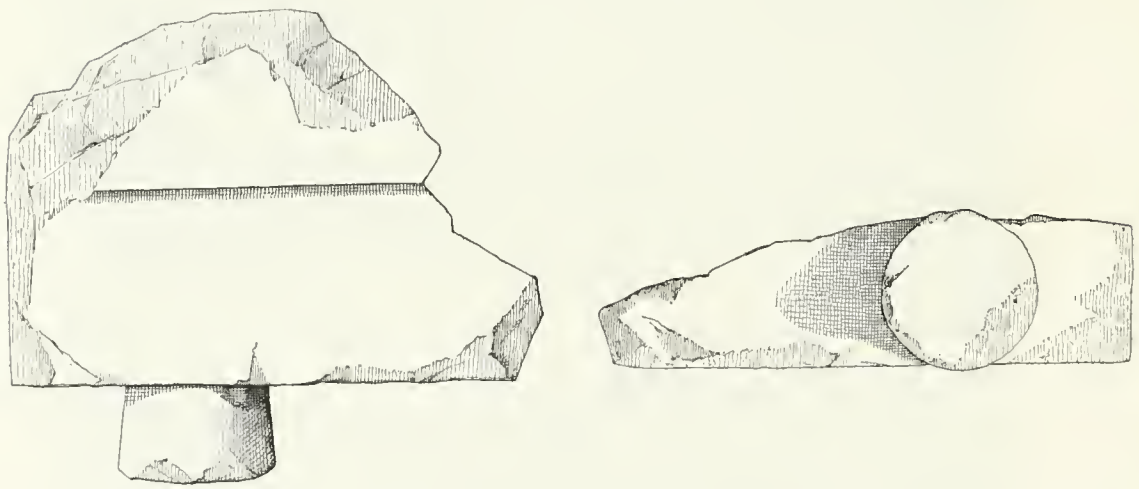
Louis XIV, alors dans tout l'éclat de sa puissance, pouvait, s'il l'eût voulu, écouter les ouvertures de son ambassadeur et réaliser ses espé-

(1) *Tête du fronton occidental du Parthénon* (dans la *Gazette archéologique*, 1875, t. I, p. 1-5, pl. I).

(2) *Athènes*, t. I, p. 122-125; reproduite dans *Documents inédits ou peu connus sur l'histoire et les antiquités d'Athènes*, p. 31.

rances. Combien nous devons regretter qu'il n'ait pas compris toute la grandeur de ce projet auquel aucune suite ne fut donnée. Plus heureux que le marquis de Nointel, un Anglais a pu doter sa patrie des marbres du Parthénon. Les injustes imprécations de Byron ne raviront pas à lord Elgin l'honneur d'avoir soustrait aux ravages du temps et de la barbarie les restes de l'œuvre de Phidias et d'avoir révélé à l'Europe des chefs-d'œuvre qu'elle avait jusqu'alors méconnus.

M. Eug. Piot a offert, en 1879, au Musée du Louvre un petit fragment provenant également du Parthénon. C'est un coin de l'encadrement d'une des métopes avec la goutte d'un triglyphe. Le marbre est beau et



soigneusement travaillé. Le croquis ci-joint donne, sous deux aspects, une figure réduite de ce fragment qui mesure en hauteur $0^{m},19$ et dont la largeur est de $0^{m},21$; le diamètre de la goutte est de $0^{m},066$. Sur la tranche inférieure, à côté et à droite de la goutte, on remarque les traces très apparentes d'un enduit rougeâtre. Les moindres morceaux de cette provenance sont dignes d'intérêt et méritent d'attirer l'attention : aussi nous saisissons cette occasion d'exprimer notre reconnaissance au donateur.

LÉCYTHE BLANC

DU MUSÉE DU LOUVRE

REPRÉSENTANT UNE SCÈNE DE COMBAT

PAR M. E. POTTIER

Le Musée du Louvre possède un lécythe blanc attique inédit (1) que la rareté du sujet et la beauté du style nous engagent à publier. C'est une scène de combat entre un cavalier et un guerrier à pied, tous deux armés d'une lance. Parmi les lécythes blancs déjà publiés ou décrits, nous ne trouvons la représentation du cavalier que sur trois vases (2). Le sujet se complique ici d'une scène de combat, également très rare et connue seulement par trois représentations de guerriers à pied (3). Jusqu'à présent, la peinture que nous publions semble donc un type unique dans la catégorie des lécythes blancs, et l'on peut se demander comment elle se rattache au cycle des représentations funéraires, particulières à ces vases.

(1) Il a été brièvement signalé par M. Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre* (*Extrait du Journal des Savants*, 1872-1873, p. 37, n° 6, et par M. Collignon, *Catalogue des vases peints du Mus. de la Soc. archéol. d'Athènes*, n° 681.

(2) L'un est décrit par M. Collignon, *l. c.*, n° 680 : « Éphèbe à cheval, tourné à droite. Il porte le pétase flottant derrière les épaules, une tunique légère et des sandales. De la main droite il tient en arrêt deux lances. Le cheval est lancé au galop. Art très fin. » L'autre est un simple fragment, trouvé à Athènes; on n'y distingue que les quatre jambes du cheval tourné à gauche et la jambe gauche pendante de son cavalier (*Bull. de Corr. hellén.*, II, p. 414). Le troisième a été acquis en 1879 par l'Antiquarium de Berlin; il représente un éphèbe à cheval, portant la chlamyde, le pétase et une lance, devant la stèle d'un tombeau (*Arch. Zeitung*, 1880, p. 40).

(3) Collignon, *l. c.*, nos 681, 682; Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenbilder*, pl. XLVI, n° 3.

Voici la description du sujet (V. la planche III). A gauche, un jeune homme vêtu d'une tunique courte (1) et d'une chlamyde agrafée sur le cou qui flotte à larges plis en arrière, s'élance d'un mouvement rapide, tenant de la main droite une lance en arrêt, le bras gauche passé dans la courroie d'un bouclier ovale, le genou gauche ployé et le pied posé sur une sorte d'éminence ou de grosse pierre ; son bonnet de forme conique (κυνῆ, *pileus*) avec les deux cordons d'attache, est suspendu dans le champ derrière lui (2). Au centre, à l'arrière-plan, se dressent les tiges et le feuillage d'un bouquet d'arbustes. A droite, faisant face au combattant, s'avance au galop un cavalier coiffé du même bonnet, vêtu également d'une tunique courte et d'une chlamyde flottant dans le dos ; de la main gauche abaissée, il tient les rênes et brandit une lance du bras droit élevé ; son cheval, la têtière sur le front, le mors entre les dents, caracole fièrement et ne pose sur le sol que la jambe gauche de derrière.

Le lécythe est d'une taille assez remarquable ; il mesure 0,55 (3) ; la hauteur des personnages est de 0,216 et 0,224. Le col est encore plus effilé et allongé qu'à l'ordinaire ; l'intervalle compris entre la base du col et la panse est recouvert de l'enduit blanc, mais ne porte aucune palmette ni ornement d'aucun genre. Les deux traits horizontaux qui marquent le haut de la panse sont d'un ton jaunâtre ; on ne voit trace de la grecque qu'en un seul point, à gauche de la main droite du cavalier. La peinture centrale est d'un ton rouge qui a servi pour les contours, comme pour la masse des cheveux et du feuillage ; elle a pris du côté droit une teinte violacée qui provient de l'action du feu, pendant l'incinération du mort ; le vase a été retrouvé en morceaux, mais aucun ne manque et le dessin n'a pas trop souffert. Le trait, un peu appuyé, empêche de l'attribuer à la plus ancienne

(1) Le dessinateur n'a pas marqué sur notre gravure une série de franges, fort effacées et faites d'un large coup de pinceau, qui bordaient le contour inférieur de cette tunique.

(2) Il ne faudrait pas croire que le peintre ait voulu représenter la coiffure tombant à terre dans la rapidité de l'élan du guerrier. C'est un usage constant de placer ainsi, dans le champ du vase, les accessoires que l'artiste ne veut pas se donner la peine d'arranger avec les personnages ; on voit ainsi des bandelettes, des miroirs, des armes, des vases suspendus en l'air. Cf. mon *Etude sur les lécythes blancs attiques*, p. 18, pl. I, IV ; Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, pl. XII, 11 ; Collignon, *Catalogue des vases peints*, nos 629, 632, 635, 650, etc.

(3) Les dimensions ordinaires varient de 0m,20 à 0m,30. Quelques-uns atteignent exceptionnellement une hauteur de 0m,79, 0m,90 et même 1m,04. Cf. *Etude sur les lecythes blancs*, p. 25, note 1, et p. 107.

période de fabrication, celle du v^e^ siècle. On n'y découvre pas non plus les traces de l'esquisse. Mais le style en est encore excellent et rappelle, comme nous le verrons, la composition et l'allure de certaines œuvres du IV^e^ siècle ; on y remarquera les défauts qui, dans les plus beaux spécimens, dénotent l'exécution rapide des contours, jetés à main levée sur la couverte blanche avec une célérité qui ne permettait pas les retouches et qui laissait subsister les petites imperfections de détail, par exemple dans la jambe droite du guerrier à pied qui paraît un peu grêle, dans la facture des pieds et des mains, dans la longueur disgracieuse de la croupe du cheval (1).

Le morceau le plus remarquable, qui forme le centre, est la partie antérieure du cheval, la tête et le poitrail, d'un dessin franc et superbe, les jambes de devant soulevées de terre par un bond vigoureux et recourbées avec une exquise souplesse qui trahit la bête de race, parfaitement dressée aux savantes et coquettes manœuvres de l'équitation. Nous avons là, dans l'attitude du cheval et dans la solide assiette de son cavalier, un vivant commentaire des pages célèbres de Xénophon sur l'éducation hippique chez les Athéniens. Nous y reconnaissons les qualités que recommande l'écrivain pour le choix d'un coursier de guerre, la tête sèche avec la mâchoire inférieure très petite, l'œil vif à fleur de tête, les naseaux dilatés et mobiles, le poitrail large, les canons épais, les sabots élevés (2). Sa tête se rejette en arrière d'un mouvement rapide qui donne à l'encolure une grâce ondulense et qui fait saillir les rondeurs charnues et musculeuses du poitrail, avec le développement hardi des deux jambes projetées en avant. Au siècle dernier, on blâmait fort cette attitude, qu'on appelait l'encolure renversée ou encolure de cerf. Buffon (3) le dit très nettement : « La partie inférieure de l'encolure ne doit former aucune courbure ; il faut de plus qu'elle soit inclinée en avant : si elle était perpendiculaire, elle serait fausse. » Les écuyers du XVII^e^ siècle auraient tenu aussi en piètre estime ces petits chevaux attiques, que la plastique et la peinture de vases nous représentent partout avec le cou renversé. Et en effet, un des maîtres du

(1) Nous devons dire que la gravure, en développant le dessin du vase sur une surface plane, a encore exagéré ce dernier défaut qui est moins sensible sur l'original, à cause de la rondeur de la panse.

(2) Xénophon. *De l'équitation*, ch. I.

(3) Buffon, *Œuvres complètes*, Paris, Ledoux, 1845, tome IV, p. 7.

temps, Solleysel, traite fort irrespectueusement les sculpteurs grecs, parce qu'ils ont donné à leurs chevaux des encolures de cerf (1). Je crois que l'opinion de ce sévère arbitre de l'élégance hippique n'empêchera personne d'admirer le port de tête gracieux du cheval attique que les sculpteurs du Parthénon, avant même les peintres de lécythes, avaient fixé sur leur frise immortelle des Panathénées.

N'est-ce point aussi un vivant portrait de l'éphèbe athénien, instruit par Xénophon dans les règles de son art, que ce solide cavalier, bien campé sur la croupe nue de son cheval, le genou et la cuisse collés au flanc, mais laissant pendre la jambe avec une sorte d'abandon et d'aisance que ne gêne aucun étrier? « A partir du genou, dit Xénophon, la jambe et le pied doivent tomber librement. Raide, la jambe pourrait se casser au moindre choc, tandis que, pendante, elle cède sans déplacer la cuisse, si quelque chose la heurte (2). » Il fallait assurément un entraînement journalier et une science bien complète pour pouvoir, sur un cheval sans selle et sans étriers, acquérir l'attitude aisée et moelleuse que prend ici le cavalier du lécythe du Louvre. La main gauche s'appuie légèrement, sans tirer, sur les brides lâches ; car c'est un point sur lequel insiste encore Xénophon, c'est d'apprendre au cheval « à manœuvrer à brides lâches et à relever le cou en ramenant la tête (3) ». De la main droite libre, le côté gauche du corps porté en avant, il brandit sa lance, la pointe basse et en arrêt vers le combattant qui s'avance ; on sent qu'il est tout entier à l'action qui s'apprête et qu'il n'a pas à se préoccuper des mouvements de sa monture dont il est parfaitement maître.

Devons-nous attribuer au peintre qui a décoré ce vase tout le mérite et toute l'invention de cette composition gracieuse? J'ai essayé, dans une publication récente (4), de marquer la place des peintres de lécythes dans l'histoire de l'art grec et de montrer le double caractère d'artisans et d'artistes qu'il convient de leur attribuer. L'invention ne vient pas d'eux la plupart du

(1) J'emprunte ces rapprochements à un livre qui, sous une forme humoristique, contient des idées très ingénieuses et très fines sur la sculpture grecque, avec une connaissance approfondie des textes anciens sur la matière : *A propos d'un cheval*, par M. Victor Cherbuliez, Paris, 1860, p. 89.

(2) Xénophon, *De l'équitation*, ch. VII.

(3) *Id.*, ch. X.

(4) *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, pp. 134-135.

temps ; la hâte et les nécessités mercantiles d'un art industriel leur imposaient de rechercher autour d'eux des modèles qu'ils pussent reproduire promptement. On réussit même, pour les sujets funéraires, à retrouver à peu près les œuvres de peinture ou de sculpture auxquelles ils ont dû emprunter l'ensemble de leurs motifs. Mais, dans la disposition des personnages, dans l'agencement des accessoires, ils restent souverainement maîtres de leur pinceau et y déploient une merveilleuse facilité d'invention. Il n'y a pas deux vases absolument identiques ; mais on peut dire aussi qu'il n'y a pas de vase sans analogues. Il ne sera donc pas difficile de trouver des répliques aux deux personnages qui nous occupent ici. L'attitude du fantassin nous est déjà connue par les trois lécythes blancs que nous citions plus haut et qui représentent des scènes de combat (1). Le mouvement des guerriers en attaque, s'élançant en avant, le genou ployé, est semblable à celui que nous voyons sur le vase du Louvre ; des détails de costume, un casque, un bouclier, le visage barbu, ont suffi à établir quelque différence entre ces peintures. De même, nous retrouvons la pose de l'éphèbe cavalier dans trois autres lécythes (2). C'est en quelque sorte un mélange des deux compositions, la scène de combat et le cavalier, qui a formé le sujet nouveau de notre vase.

Mais ne pouvons-nous pas remonter plus haut encore ? C'est surtout aux œuvres plus importantes de la plastique et de la peinture décorative que les céramistes s'adressaient pour composer leurs esquisses. La scène des combattants à pied, armés de la lance, se voit déjà sur un vase funéraire de marbre, de style ancien, qui porte une inscription (3). Un sujet de ce genre trouvait sa place toute naturelle sur le tombeau de jeunes gens morts pour la patrie. De même, les représentations de guerriers, montés sur des chars ou sur des chevaux, apparaissent sur des monuments funéraires très anciens, comme les stèles de Mycènes et les tombeaux lyciens. Au v^e^ siècle, nous trouvons en Attique les cavaliers dans des peintures qui décoraient le socle de certaines stèles archaïques (4) et dans les scènes d'enterrement qui ornaient les belles amphores qu'on

(1) Collignon, *Catalogue des vases peints*, n^os^ 681, 682 ; Benndorf, *Griech. u. Sicil. Vasenbilder*, pl. XLVI, n° 3.

(2) Collignon, *l. c.*, n° 680 ; *Bull. de Corr. hellen.*, II, p. 414 ; *Arch. Zeitung*, 1880, p. 10.

(3) Cf. Milchhœfer, *Mittheilungen des deut. archeol. Institut. in Athen*, V, p. 175, note 1.

(4) Cf., *id.* IV, pl. I et II, pp. 36 et sv., pp. 289 et sv.

appelle vases de Phalère (1). C'est donc un motif usité de bonne heure dans la peinture et dans la céramique funéraire; les peintres de lécythes blancs n'ont fait ici que continuer une ancienne tradition. Le type qu'ils ont adopté paraît surtout emprunté aux œuvres de la sculpture. Il suffit de jeter les yeux sur la cavalcade des Panathénées, dans la frise du Parthénon, pour trouver à profusion des exemples où la même attitude du cheval, la même tenue aisée du cavalier sont reproduites. La ressemblance est aussi frappante avec certains reliefs attiques qui semblent une imitation directe de la frise des Panathénées, mais qui devaient encore mieux s'imposer à l'attention des peintres de lécythes, parce qu'ils figuraient avec une destination funéraire dans les nécropoles d'Athènes (2). Pausanias a noté ce sujet du cavalier combattant parmi les reliefs des tombeaux attiques (3). Le plus intéressant et le plus complet qui nous soit resté est un monument daté du IV^e^ siècle, élevé en l'honneur de Dexiléos, mort à vingt ans, en combattant à Corinthe, dans l'année 394 av. J.-C. (4). Nous n'avons certes pas la prétention de dire que l'auteur du lécythe du Louvre ait copié la stèle de Dexiléos, puisque beaucoup d'autres sculptures offrent le même type; mais c'est l'œuvre dont il se rapproche le plus par les détails du style. Les draperies n'ont déjà plus la sobriété qui caractérise le siècle précédent; à gauche, la chlamyde de Dexiléos s'envole en larges plis, gonflés par le vent; sur la gauche du lécythe, la chlamyde du guerrier à pied se déploie avec la même courbe et les mêmes ondoiements. L'attitude du cheval est pareille, si ce n'est qu'il est tourné de gauche à droite dans la stèle de Dexiléos : même tête, même encolure, même mouvement des jambes, mêmes plis accusés sur l'épaule et sur le cou. Le cavalier du bas-relief fait aussi le geste de brandir une lance de la main droite élevée, pendant que la main gauche abaissée tient les rênes. Il me semble qu'il y a là des rapports étroits qui établissent entre les deux œuvres sinon une parenté directe, au moins une inspiration et une tradition d'art communes (5).

(1) Cf. *Monumenti dell' Inst. archeol.*, VIII, tav. v; Conze, *Annali dell' Inst.*, 1864, pp. 183 et sv.; Collignon, *Catalogue des vases peints*, n° 505.

(2) Cf. *Archæolog. Zeitung*, 1863, pl. CLXIX, CLXX; 1864, pl. CLXXXIII.

(3) Pausanias, I, XXIX, 6. On sait aussi par lui (I, II, 3) que Praxitèle avait fait, pour la nécropole d'Athènes, un relief représentant un guerrier debout à côté de son cheval.

(4) Salinas, *Monumenti sepolcrali*, Turin, 1863, p. 26 et pl. II.

(5) La même inspiration est visible dans deux reliefs attiques, qui servaient d'en-tête à

Notons enfin que les deux artistes ont obéi à la même idée, en dépouillant le cavalier de son armure ordinaire, bien qu'il soit représenté en plein combat, foulant aux pieds un ennemi déjà terrassé ou faisant face à un adversaire debout. Ce n'est pas là l'équipement du cavalier attique, dont Xénophon décrit avec soin l'armure complète, le casque et la cuirasse, le brassard, les jambières et les bottes de cuir, et qui protège aussi le poitrail et les flancs de son cheval avec une carapace d'écailles (1). Mais tout cet appareil eût alourdi sensiblement les figures dans des œuvres d'art, et c'est pourquoi nos cavaliers se présentent ici avec un costume léger et flottant, qui leur donne un air de parenté plus grand avec les éphèbes des Panathénées. Et d'ailleurs, qu'ont-ils besoin d'un équipement réel? Tous deux sont des figures idéales qui, dans l'apothéose de la Mort, se jouent au milieu des combats, dédaigneux des lourds et encombrants moyens de défense qu'imposent les nécessités de la vie réelle. Cette sorte d'héroïsation convenait parfaitement à la peinture qui décorait un vase funéraire, et elle nous explique aussi l'attitude du cheval auquel on pourrait presque reprocher un peu trop d'élégance, si son maître ne donnait lui-même l'exemple de cet oubli du danger présent, de cette calme sérénité au milieu d'une action violente. Voyez avec quelle coquetterie ses deux jambes se replient et battent l'air de leurs sabots, avant de retomber à terre ; avec quelle souple ondulation sa tête se rejette fièrement en arrière, dressant ses fines oreilles et hérissant sa courte crinière taillée en brosse. Ce n'est pas là un cheval qu'effarouche l'apparition d'un ennemi débusquant tout à coup d'un bouquet d'arbres, la lance en arrêt. Il ne se cabre pas ; il n'oblige pas son cavalier à se déranger d'une attitude tranquille et posée. C'est un cheval qui fait la courbette, comme à la parade, qui s'enlève, suivant l'expression de Xénophon (μετεωρίζων) : « C'est sur des chevaux prenant cette belle attitude, dit-il, qu'on nous représente les dieux et les héros, et les hommes qui manient ainsi leurs chevaux ont je ne sais quel air de grandeur. En effet, un cheval qui s'enlève est quelque chose de si beau, de si frappant, de si magnifique, qu'il fixe les regards

des décrets dont l'un est daté de l'an 353 ; cf. Schöne, *Griechische Reliefs*, nos 78, 93. On peut encore faire la comparaison avec un beau relief du Mausolée (351 av. J.-C.) qui est d'un style tout à fait analogue (le haut du cavalier manque) : cf. Newton, *Discoveries at Halicarnassus*, pl. IX.

(1) *De l'équitation*, ch. XII.

de tous ceux qui le voient, jeunes ou vieux. On ne peut ni le quitter, ni se lasser de le contempler, quand il se montre ainsi dans tout son éclat (1). »

L'auteur grec se charge lui-même, on le voit, de nous expliquer l'attitude du coursier qui emporte d'une si noble allure son maître au milieu des combats : ce n'est pas un simple mortel, c'est, sinon un dieu, du moins un héros, un mort héroïsé qu'il porte sur son dos. C'est ainsi que cette catégorie de vases, qui, au premier abord, semblerait empruntée aux épisodes de la vie familière, se rattache par un lien direct aux représentations plus connues des lécythes blancs et à leur destination funéraire (2). Tant de jeunes gens mouraient prématurément, à ces époques troublées de l'histoire athénienne, qu'on ne doit pas s'étonner de voir prendre place, dans la décoration de vases exclusivement réservés aux sépultures, des représentations de scènes guerrières qui symbolisaient une mort glorieuse, reçue au milieu des combats (3).

En somme, le lécythe du Louvre me paraît prouver une fois de plus l'influence que subissaient docilement les peintres de vases et qui leur venait des œuvres plus puissantes de la sculpture, en particulier de la plastique des bas-reliefs funéraires dont ils reproduisent constamment les motifs et la composition (4). Malgré la rareté du sujet, on peut entrevoir

(1) *De l'Équitation*, ch. XI, traduction Talbot, pp. 285-286.

(2) Ce lien est attesté encore par la présence de la stèle funéraire qui, il est vrai, ne figure que sur un seul exemplaire, celui de Berlin. V. p. 13, note 2.

(3) Nous ne pensons pas que cette explication s'applique indistinctement à toutes les représentations de cavaliers qu'on trouve sur les monuments funéraires; nous admettons fort bien que diverses circonstances, comme les jeux en l'honneur des morts (cf. Milchhœfer, *Mittheilungen d. deut. Inst.* V, p. 178, note 2; Conze, *Annali*, 1864, p. 185), ou une victoire dans les concours hippiques (cf. Löschcke, *Mittheilungen des deut. arch. Inst. in Athen*, IV, pp. 44, 291) aient donné naissance au motif du cavalier. Mais ici l'idée d'héroïsation concorde parfaitement avec les autres représentations des lécythes blancs, en particulier avec celles qui montrent le mort assis au pied de la stèle et recevant, comme une divinité, les hommages de ses proches (Cf *Étude sur les lécythes blancs*, pp. 32, 49, 63, pl. IV). C'est avec le même sens et avec le titre véritable de héros, qu'à une époque plus basse, le cavalier figure sur les reliefs funéraires de Thrace, de Thessalie et de Béotie. (Cf. Dumont, *Rapport sur un voyage archéologique en Thrace;* Heuzey et Daumet, *Mission de Macédoine*, pl. 26, 31, 33; Körte, *Die antiken Sculpturen aus Beotien*, nos 93 à 129; cf. *Mittheilungen des deut. Inst.* III, p. 360-373.)

(4) M. Dumont a déjà signalé cet accord entre les lécythes blancs et les stèles funéraires, pour les représentations de l'exposition et de la déposition du mort, de Charon, des scènes de toilette et du cavalier combattant (*Peint. céramiq. de la Grèce propre*, p. 60). Cf. aussi Milchhœfer, *Mittheilungen d. deut. Inst.* V, pp. 181-182.

que les représentations de combattants et de cavaliers formaient, dans cette catégorie de vases, un groupe particulier dont les types se reproduisent avec uniformité et qui se rattache au cycle connu des représentations funéraires. Enfin, le rapprochement avec certains reliefs datés nous permet de placer le lécythe du Louvre à une époque qui serait voisine de la première moitié du IV^e^ siècle.

TABLETTES VOTIVES

DE TERRE CUITE PEINTE

TROUVÉES A CORINTHE

(MUSÉE DU LOUVRE)

PAR M. MAXIME COLLIGNON

On n'ignore pas que les céramistes grecs ont appliqué à des tableaux d'argile (πίνακες ou πινάκια) les procédés de peinture usités pour la décoration des vases. Ces tablettes peintes sont bien connues, grâce aux recherches de M. O. Benndorf, qui, le premier, en a fait une étude détaillée (1). Les exemplaires réunis par ce savant appartiennent à l'époque de la peinture noire de style sévère et de la peinture à figures rouges ; il était néanmoins vraisemblable que ce genre de travail était déjà pratiqué lorsqu'on fabriquait les vases dits de style corinthien ou asiatique. Un groupe de monuments, dont la découverte remonte à l'année 1879, prouve en effet que dès le VI^e^ siècle l'usage de ces tablettes était fréquent. Les fragments qui sont décrits plus loin se rattachent à cette série nouvelle, d'autant plus intéressante qu'elle offre une unité d'origine incontestable.

En publiant dans la *Gazette archéologique* quatre plaques votives corinthiennes, M. O. Rayet a indiqué dans quelles conditions elles ont été trouvées (2). Un paysan du petit village de Pendé-Skouphia, situé près de

(1) *Griechische und Sicilische Vasenbilder*, livraison I, 1869. Cf. A. Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, pp. 29 et suivantes.

(2) *Plaques votives en terre cuite trouvées à Corinthe* ; *Gazette archéologique*, 1880, pp. 101-107

l'Acrocorinthe, découvrit un grand nombre de plaques d'argile, pour la plupart à l'état de fragments, et portant des peintures et des inscriptions en lettres corinthiennes du VI^e^ siècle ; elles furent transportées à Néa-Korinthos, puis à Athènes, et de là passèrent dans diverses collections européennes. La plus grande partie de la série a été acquise par le musée de Berlin (1). Le Louvre en possède quelques exemplaires, parmi lesquels il faut compter ceux qu'a fait connaître M. Rayet, alors qu'ils étaient en la possession de MM. Rollin et Feuardent.

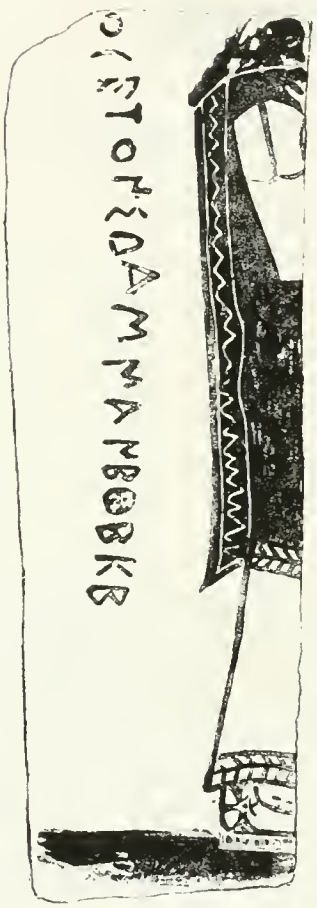


Fig. 1.

Si l'on est fort mal renseigné sur l'emplacement précis où ont été trouvées les plaques de Pendé-Skouphia, la destination de ces petits monuments n'est pas douteuse. Ce sont des ex-voto, analogues à ceux qu'on voit figurés sur des peintures de vases, tantôt suspendus près d'un hermès, tantôt portés par des personnages qui s'apprêtent à les consacrer (2). Les dédicaces tracées au pinceau permettent de croire que ces ἀναθήματα étaient placés dans le téménos d'un temple de Poseidon, et suivant une hypothèse très vraisemblable, ils auraient été jetés plus tard hors de l'enceinte consacrée pour faire place à de nouveaux ex-voto. L'auteur de la trouvaille aurait ainsi rencontré une sorte de dépôt d'objets mis au rebut.

Cf. l'article de M. Dragatsis, Ἀρχαιολ., 1881, pp. 134-139 : Πινάκια κορινθιακά, et Milchhoefer : *Deutschen Revue*, 1882, p. 220 et suivantes.

(1) Voir *Arch. Zeitung*, 1881, p. 254 : *Erwerbungen der Königl. Museen im Jahre* 1880. J'ai donné une description très sommaire de la collection de Berlin dans les *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux*, 1882, n° 1. Les inscriptions ont été publiées par M. H. Röhl, *Inscriptiones græcæ antiquissimæ præter atticas in Attica repertas*, III, 20, n^os^ 1 et suivants. La collection est décrite en détail dans le catalogue des vases de Berlin que vient de publier M. Furtwängler : *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, secl. IX, n^os^ 347-955, pp. 49-105.

(2) Voir les exemples cités par M. Benndorf, *op. cit.*

Parmi les fragments récemment acquis par le Louvre, voici ceux qui m'ont semblé offrir le plus d'intérêt(1).

Fig. 1. Fragment d'une plaque brisée par le haut et sur la tranche de droite. Poseidon, tourné vers la droite, tenant sans doute le trident : il est

Fig. 2.

chaussé de sandales, et vêtu d'un chiton recouvert d'une sorte d'himation peint au brun foncé. Dans le champ, derrière le personnage, on lit une partie de la dédicace.... ΟΙ§ΤΟΝΣΔΑΜΜΑΝΒ⊗ΒΚΒ. Le nom ne peut se restituer que par conjecture (2); on peut lire, par exemple : Φιλ[ογε(ι)τονίδας μ' ἀνέθηκε.

(1) Les bois qui accompagnent cette notice reproduisent les dimensions des fragments.
(2) Pour les noms qui peuvent être proposés, voir A. Fick : *Die griechischen Personnamen*, p. 108.

Fig. 2. La plaque n'était peinte que d'un seul côté. Comme sur la précédente, le sujet figuré est Poseidon, portant un chiton à manches et un himation rouge foncé. Les chairs sont peintes avec la couleur brune, un peu rougeâtre, qui a servi à tracer presque tous les sujets représentés sur ces plaques. La dédicace est intacte : ΒΥΜΤΡΑΤΟΜΜΑΔΒΦΒΚΒ. Εὔστρατος μ' ἀ(ν)έθηκε. Par négligence, le potier a écrit un Δ au lieu du Ν dans le dernier mot.

Fig. 3. Amphitrite, debout, tournée vers la gauche, tient une couronne ; elle est parée d'un collier, et vêtue de l'épais manteau que portent fréquemment les figures féminines sur les vases d'ancien style ; ses cheveux, noués au-dessus de la nuque, retombent par derrière en une masse épaisse. La déesse faisait face à Poseidon, qui tenait le trident. Derrière elle, dans le champ, on lit : ΑΦΣΡΣΤΑΕΜϚΠΟ. Ἀ(μ)φι(τ)ρίτα ε(ὶ)μί, Πο[τειδᾶνος... (1). Entre la déesse et Poseidon se trouvent deux lettres, ⊕ Ρ ou ⊕ Β, qui appartiennent sans doute au nom du personnage qui a fait la dédicace.

Fig. 3.

Fig. 4. Partie supérieure d'une plaque peinte au brun rouge dans un ton très clair. Un guerrier, portant le casque à nasal et la cuirasse, armé d'une lance, conduit un cheval par la bride. Au second plan, un personnage à cheval, sans armes, se dirige du même côté. La scène du départ pour le combat, représentée ici, se retrouve fréquemment sur les vases de style corinthien ; on peut rappeler, en particulier, un aryballe du musée d'Athènes portant l'inscription ἱπποβάτας, ἱπ[π]οστρόφος qui conviendrait aux deux personnages de la plaque de Pendé-Skouphia (2).

(1) Cf. Röhl., *Inscr. græc. antiq.*, III, 20, n° 112. Ἀνρι(τ)ρί[τ]α. — Cf. Furtwängler, *Beschr. der Vasensam.*, n° 186.

2) *Catalogue des vases peints d'Athènes*, n° 182. Cf. Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, 3e fasc. p. 234, n° 5.

Fig. 5. Fragment de travail soigné. Du quadrige qui était représenté, il ne reste que les bustes des chevaux, peints au brun sombre, relevés d'en-

Fig. 4.

gobes rouges, et retouchés à la pointe. Un oiseau, posé sur la flèche qui sert à maintenir le joug, indique que le départ s'accomplit sous d'heureux auspices. Au-dessus de l'attelage, on lit le reste d'une inscription tracée circulairement : ΟΝΣFΑΝΣΜΤΣΑΥΤΟ... Le sens est fort incertain. Il ne devient satisfaisant que si l'on suppose une erreur du polier, et si l'on adopte la restitution suivante : Ποτειδάϝω]νι Fάν(ακ)τι αὐτο... Notre conjecture est justifiée par la formule qui se lit sur une des tablettes du musée de Berlin : ἀνέθηκε Ποτι[δᾶνι Fάνα(κ)τι αὐτοποικα (1).

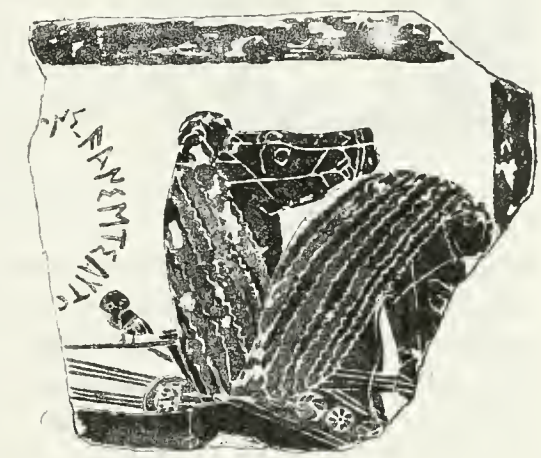


Fig. 5.

Fig. 6. Partie droite d'une tablette peinte avec soin. Comme dans le fragment précédent, le sujet figuré était un quadrige ; mais il n'y a d'intact que l'inscription suivante, écrite boustrophédon, à droite, dans l'angle inférieur de la plaque :

(1) Furtwängler, *ouv. cité*, n° 524.

ΜΕΓΟΝΕΔΑΜΒΓΡΑΨΒΚΑΝΒ⊗ΒΚΒ. Μιλωνίδας ἔγραψε κ(αὶ) ἀνέθηκε. On voit que la dédicace a été faite par le céramiste qui a signé la tablette. Ce fragment avait été vu à Athènes par M. Dragatsis, qui l'a reproduit dans le journal grec le Παρνασσός (1); mais le fac-similé est peu exact, et M. Röhl n'a pu s'en servir qu'avec réserve, pour restituer le nom du peintre, et proposer la lecture Μι[δ]ωνίδας (2). Un examen attentif de l'inscription ne laisse subsister aucun doute, et il y a lieu d'ajouter le nom de Milonidas à la liste des noms d'artistes céramistes lus sur les vases de la Grèce propre (3).

Fig. 6.

Fig. 7. La plaque était peinte des deux côtés. La peinture du revers, très effacée, représentait un personnage tenant une hachette; sur la face était figuré un navire, dont il ne reste qu'une petite partie. L'inscription, très endommagée, ne donne aucun sens appréciable. On doit d'autant plus regretter la mutilation de cette tablette, que la seule partie conservée offre des particularités très dignes d'intérêt. Dans l'élégant ornement qui affecte la forme de deux têtes d'oiseau, dont le col recouvert d'écailles se replie vers l'intérieur, on reconnaît sans peine les χηνίσκοι, qui décoraient soit l'avant, soit l'arrière des navires helléniques (4). Ici, les chénisques sont placés à l'arrière du navire. Ils sont supportés par un étai vertical, que termine une sorte de fleuron ou de palmette; cette pièce ne saurait être que la στύλις, qui, sur un grand nombre de monuments figurés, soutient les ornements de la proue ou les aphlastes (5). Dans ce cas, le personnage assis à l'arrière est le timonier.

(1) 1881, pl. I, 3.

(2) *Inscr. græc. antiq. Addenda et corrig.*, n° 36 a.

(3) Voir A. Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, pp. 6 et suiv. Les noms d'artistes sur les vases grecs ont été recueillis par M. W. Klein : *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen* (*Denkschriften der Akad. der Wissenschaften*, Vienne, 1883.)

(4) Sur le χηνίσκος, voir A. Cartault : *la Trière athénienne*, pp. 83 et 100. Cet ornement figure à l'avant du navire représenté sur le vase François : *Monumenti inediti dell' Inst.*, vol. IV, pl. LVI et LVII.

(5) Cf. A. Cartault, *ouv. cité*, pp. 97 et suivantes.

Le faisceau de lances appuyé contre les χηνίσκοι semble indiquer que le navire était armé pour la guerre ; mais il est malheureusement impossible de déterminer avec certitude d'après quel type il était construit. On sait, par le témoignage de Thucydide (1) que les premiers perfectionnements apportés aux navires grecs sont dus au corinthien Ameinoklès, et que vers l'année 704, les chantiers de Corinthe construisaient des navires qui se rapprochaient déjà du type usité au v^e^ siècle. Parmi les plaques de Pendé-Skouphia conservées à Berlin, quelques-unes reproduisent encore des vaisseaux de forme ancienne, accusant, par certains détails, l'imitation phénicienne ; d'autres, au contraire, montrent un type plus récent, qui est connu par les monnaies de Samos et de Cnide (2). Nous ne saurions décider si le fragment du Louvre appartient à cette seconde catégorie ; tout au moins il nous fournit un intéressant témoignage de l'activité des navigateurs corinthiens, à un moment où la marine grecque va prendre, grâce à eux, un rapide développement.

Fig. 7.

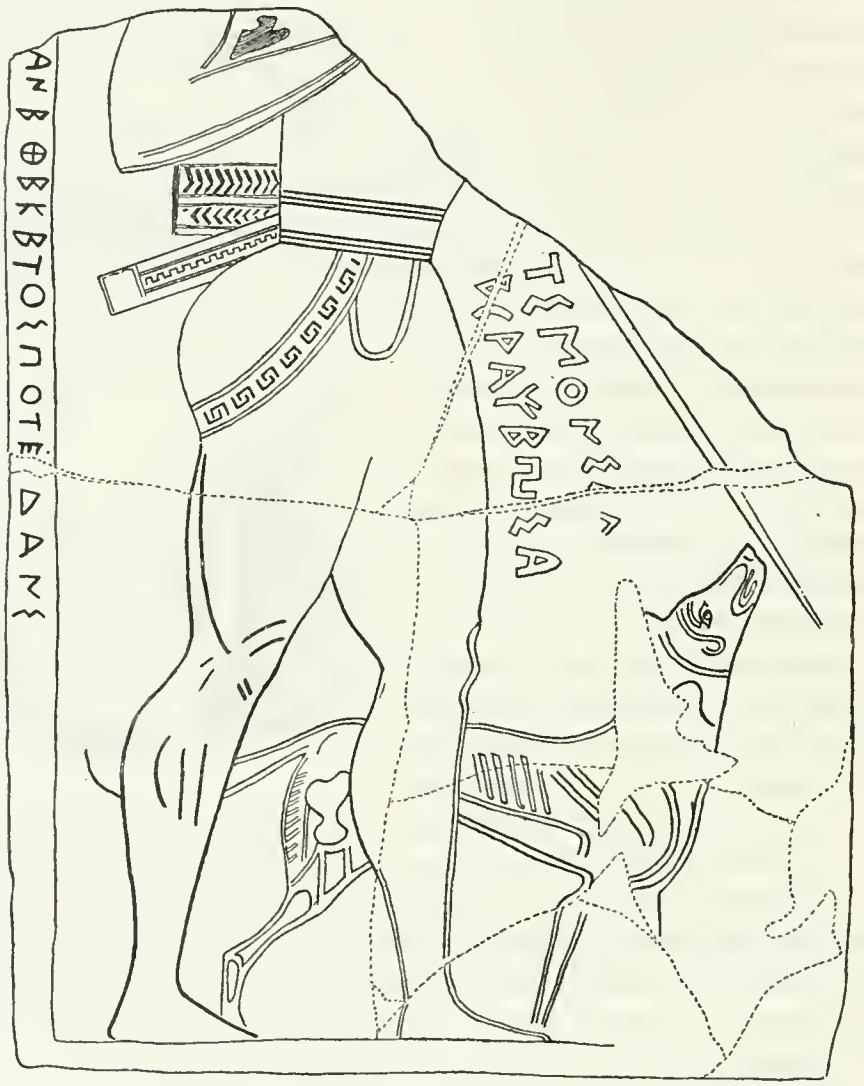
Les fragments du Louvre accusent des inégalités d'exécution qui sont sensibles : les différences apparaissent mieux encore si l'on considère toute la série de ces tablettes. Tandis que le plus souvent les peintures sont tracées rapidement, avec la négligence que comporte la nature de ces ex-voto de faible valeur, d'autres fois elles sont d'un style soigné, et révèlent des procédés techniques dignes d'attention. Je citerai en particulier une plaque de la collection de Berlin, dont j'ai pu prendre un calque, grâce à l'obligeance de M. G. Treu : c'est celle que reproduit le dessin ci-dessous (3). L'une des faces montre Poseidon

(1) Thucydide, I, 13.

(2) Furtwängler : *Bronzi arcaici provenienti dalla Grecia ; Annali dell' Inst.*, 1880, p. 128.

(3) Elle mesure 0^m^,155 de largeur. J'ai donné une courte description de cette plaque dans l'article déjà cité : *Annales de la Faculté de Bordeaux*, 1882, n° 1. Cf. Furtwängler, *Beschreib. der Vasensam.*, n° 846.

tenant le trident, debout auprès d'un four à potier ; sur l'autre face est figuré un chasseur. Vêtu d'une courte tunique rouge serrée à la taille par



une ceinture et bordée d'une grecque, il tient deux lances ou deux épieux ; on aperçoit le fourreau de l'épée suspendue à sa ceinture et l'extrémité du carquois décoré de chevrons. Devant lui marche un chien, qui redresse la tête vers son maître par un mouvement rendu avec une parfaite justesse.

Les formes maigres de l'animal, ses pattes nerveuses, sa tête petite, au museau effilé, font penser aux lévriers de Laconie qu'on voit figurés sur plusieurs vases peints, et dont la race était renommée pour la chasse (1).

L'exécution de ce beau fragment est remarquable ; la silhouette des figures est arrêtée à l'aide de lignes larges et égales, d'un jaune doré ; et pour dessiner le corps du chien, pour accuser la musculature des flancs et des pattes, l'artiste semble avoir fait usage d'un poncif, qui lui a permis de réserver en clair certaines parties.

L'une des inscriptions, celle qui est tracée sur le bord de gauche, donne une formule de dédicace... ἀνέθηκε τῶι Ποτειδᾶνι. L'autre est la signature de l'artiste (2), ΤΣΜΟΝΣΛ.....ΒΓΡΑΨΒΗΣΑ Τιμωνί[δας] ἔγραψε Βία. Le peintre de vases Timonidas était déjà connu ; sa signature se lit sur un vase à col allongé, trouvé à Cléones, et conservé au musée de la Société archéologique d'Athènes (3). Grâce à ce nouveau témoignage, on ne peut pas douter que Timonidas ait eu son atelier à Corinthe.

On peut juger, par cette courte étude, de l'intérêt que présente la série trouvée à Pendé-Skouphia. Sans parler des sujets purement mythologiques, cet ensemble de monuments fournit les plus précieux renseignements sur la vie quotidienne au vi^e^ siècle. D'un pinceau souvent rapide, le potier a figuré des scènes empruntées aux occupations industrielles qui faisaient la richesse de Corinthe. L'industrie de la céramique occupe naturellement une large place. Ici, un potier assis sur un escabeau termine un vase ; là, d'autres surveillent la cuisson, et activent avec des crocs le feu du fourneau, d'où la flamme sort en pétillant ; sur une autre plaque, un ouvrier est occupé à extraire d'une carrière l'argile blanchâtre qui fournissait une terre à poterie renommée. Ailleurs ce sont des scènes de la vie agricole : on cueille le raisin, qu'on dispose dans des sacs ouverts sous les branches de la vigne. Enfin les ex-voto représentant les navires sont un témoignage de la dévotion des marins corinthiens, et parfois l'inscription rappelle à quelle occasion a été faite la dédicace.

(1) Voir l'article *Canis*, de M. Cougny, dans le *Dictionnaire des antiquités* de MM. Daremberg et Saglio.

(2) Ces deux inscriptions ont été publiées par M. Röhl : *Inscr. græc. ant.*, III, 20, n^os^ 1 *a* et 1 *b*.

(3) Voir notre *Catalogue des vases d'Athènes*, n° 181. Cf. W. Klein, *Griech. Vasen mit Meistersign.*, p. 129. (*Denkschriften der Akad. der Wissensch.*, 1883.

« Nous arrivons du Pirée (1), » lit-on sur une de ces plaques; une autre fois, l'équipage demande que Poseidon ramène heureusement le navire au port (2). Si l'on songe au petit nombre des renseignements qui nous sont parvenus sur la vie grecque au VI^e^ siècle, on admettra que ces monuments, où se reflètent si naïvement les préoccupations populaires, méritent d'être étudiés avec quelque soin.

(1) Röhl, *ouvrage cité*, III, 20, n° 5; Furtwängler, *ouv. cité*, n° 838 : Πειραιόθεν ἔκομες.
(2) Furtwängler, n° 946... δῶ χαρίεσσαν [ἀφ]ορμάν. Cf. n° 950,... τὺ δὲ δῖός χαρίεσσαν ἀφορμάν].

DE QUELQUES

REPRÉSENTATIONS DE NAVIRES

EMPRUNTÉES

A DES VASES PRIMITIFS PROVENANT D'ATHÉNES

Par M. A. Cartault

Lorsque j'entrepris mon étude sur la *Trière athénienne* (1), je me proposais d'appliquer à l'archéologie navale la méthode scientifique, seule féconde dans les questions de ce genre, c'est-à-dire de réunir le plus grand nombre possible de textes et de monuments figurés, de les rapprocher en les interprétant les uns par les autres et en laissant de côté toute hypothèse préconçue. Peut-être me suis-je encore laissé trop influencer par le *De Re navali* de Graser, dont les déductions mathématiques ne s'appuyent pas toujours sur des faits certains; ainsi j'ai attribué trois mâts à la trière, tandis qu'elle n'en possédait vraisemblablement que deux, l'ἱστὸς μέγας et l'ἱστὸς ἀκάτειος, comme l'a établi Böckh en commentant les inscriptions navales. Je suis revenu depuis à son opinion (2). D'autre part, je me suis laissé entraîner à formuler quelques conclusions prématurées sur des points que les documents existants ne nous font pas connaître à fond. Le moment n'est pas encore venu où nous pourrons donner, avec une certitude suffisante, le devis d'une trière; nos renseignements

(1) *La Trière athénienne*, Paris. E. Thorin. 1881.

(2) Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiquités...* art. *Classis*. Cf. sur ce point l'article de M. Léopold Brunn dans la *Deutsche Literaturzeitung*, 1881, p. 1451.

sont encore fragmentaires et ne permettent pas de restituer l'ensemble à coup sûr. Toutefois, j'ai la conscience d'avoir tiré l'archéologie navale de cet état d'enfance où elle languissait depuis la Renaissance, considérée par les érudits comme un champ ouvert à toutes les conjectures, où les systèmes fondés sur le raisonnement et l'imagination se succédaient sans amener d'amélioration notable. J'ai circonscrit plus nettement le terrain de la discussion, et l'on peut espérer que cette branche de l'archéologie fera maintenant des progrès réguliers; malheureusement ces progrès peuvent être fort lents, puisqu'ils sont subordonnés à la découverte de documents nouveaux.

En outre, je me suis attaché à montrer que la question des rames, si importante qu'elle soit, ne peut pas, comme on se l'est trop souvent figuré, être traitée à part. La disposition des rames dépend essentiellement de ce que nous savons d'ailleurs de la structure de la trière; c'est pour cela que j'en ai étudié successivement toutes les parties; on ne peut se faire une idée de l'ensemble qu'en examinant l'un après l'autre tous les éléments qui concourent au but commun. Pour connaître ce but, il faut nécessairement recourir aux historiens; ceux-ci ne décrivent jamais par le détail la trière, que leurs lecteurs connaissaient parfaitement, mais ils nous la montrent en action; ils nous font comprendre à quoi elle servait et ce qu'on attendait d'elle. C'est ainsi que la trière m'est apparue avant tout comme un instrument de combat; elle n'avait ni la solidité, ni la stabilité, que nous exigeons de nos bâtiments; elle n'était pas faite pour les longues navigations et elle craignait les gros temps; l'équipage y était resserré et mal à l'aise; il débarquait toutes les fois que les circonstances le permettaient pour déjeuner et pour dîner. On échouait sans cesse la trière et même on la tirait à sec sur le rivage, ce qui ne pouvait se faire qu'avec un bâtiment fort léger. On ne combattait guère qu'en vue des côtes et par une mer calme; mais aux jours de bataille, la trière, fine et mince, manœuvrée par des rameurs vigoureux, évoluait avec rapidité, frappait l'adversaire de l'éperon; puis,la victoire remportée, elle se réfugiait dans un abri quelconque, pour éviter les incertitudes de la navigation nocturne et les coups de vent. C'est là ce qu'il ne faut pas oublier, lorsqu'on veut arriver à une restitution suffisamment approximative de la trière; c'est ce dont ne se sont pas rendu compte les marins

qui ont abordé le problème, préoccupés avant tout de nous donner un navire idéal et réalisant les qualités que nous demandons à nos vaisseaux actuels (1). Les Grecs n'étaient point si exigeants ; de nos jours encore ils se hasardent sur des coquilles de noix, dont l'aspect seul ferait frémir nos marins de l'Océan.

I

J'ai donc appliqué à un cas particulier la seule méthode qui puisse donner des résultats et faire avancer la science ; mon travail n'a pas seulement réveillé l'attention un peu découragée des archéologues et des marins ; il a restreint le champ des hypothèses ; il me semble que, dans l'état présent de la discussion, on est plus près de s'entendre et que les points en litige sont mieux précisés. C'est ce que montre l'examen des récents mémoires de M. le contre-amiral Serre (2), de MM. Raoul Lemaître (3) et Clemente Lupi (4). Je laisse de côté les études de M. le vice-amiral Jurien de La Gravière (5), qui se refuse absolument à utiliser les documents et ne veut se laisser guider que par son instinct de marin. M. Jurien de La Gravière est plus en état que tous les archéologues du monde de construire un bon navire, capable de tenir la mer. Mais ce serait un hasard bien extraordinaire que ce navire fût justement la trière athénienne.

Comme le remarque judicieusement M. le contre-amiral Serre (6), « il faut, pour arriver à la restitution des bâtiments de guerre de l'antiquité, que les archéologues deviennent marins, ce qui paraît difficile, ou que les marins acquièrent l'intelligence des documents écrits et figurés réunis par les savants ». La première alternative lui paraissant peu vraisemblable, il a essayé de réaliser la seconde. Il prend pour point de départ le fragment

(1) Même dans la marine contemporaine on éprouve de grandes difficultés à les donner à des navires spéciaux comme les *torpilleurs* : l'équipage y est certainement aussi mal à l'aise qu'il devait l'être à bord de la trière.

(2) *La Trière athénienne*, Paris, Impr. nationale, 1882. Extrait du t. XXVIII des *Mém. prés. par divers savants* à l'Académie des sciences de l'Institut de France.

(3) *De la disposition des rameurs sur la trière antique*, Paris, J. Baer, 1883. Extrait de la *Rev. arch.*, janv.-févr., mars-avril 1883.

(4) *Il remeggio delle navi antiche*, Firenze, Uffizio della *Rassegna Nazionale*, 1885.

(5) *La Marine des anciens*, Paris, 1880.

(6) P. 1.

de bas-relief de l'Acropole qui, selon lui (1), « n'est pas seulement une image; c'est une épure sur laquelle il est permis de relever des dimensions (2) ». J'ai quelques objections à faire à cette manière de voir; si l'artiste avait voulu rendre le rapport exact entre les dimensions du bâtiment et celles du corps humain, il se serait condamné à sculpter des rameurs lilliputiens; il échappait à cette nécessité en augmentant les proportions des rameurs visibles, en même temps qu'à celle d'aligner sur le relief dont nous ne possédons qu'un fragment 31 rameurs thranites. Cette liberté n'a rien qui doive surprendre à la bonne époque, à celle où le statuaire était surtout préoccupé des belles formes humaines (3); j'imagine qu'il s'est borné à reproduire un nombre arbitraire de rameurs dessinés à une échelle suffisante, les spectateurs étant tout disposés à accepter la convention et à rétablir mentalement le chiffre et les proportions justes. Si, en effet, on considère le dessin du cavalier dal Pozzo (4) comme celui du fragment perdu de l'avant, qui faisait suite au fragment central conservé, — ce qui est assez vraisemblable, — on n'obtient que 13 rameurs et les deux fragments réunis composent sans doute plus de la moitié de l'ensemble.

Quoi qu'il en soit, M. le contre-amiral Serre ne nie pas la superposition des files de rameurs (5), ce qui est une concession considérable et que

(1) P. 2 et suiv. Cf. ma *Trière*, pl. III.

(2) Les mesures prises sur ce relief donnent pour l'interscalme $0^{m},92$ (v. p. 12), ce qui concorde avec le texte de Vitruve, I, 2; mais le διπηχάϊ de Vitruve n'est qu'une conjecture de Meibom. V. *Deutsche Literaturzeitung*, 1881, p. 1451, l'observation de M. Léopold Brunn, et Cl. Lupi, *op. cit.*, p. 21.

(3) On en trouve du reste à l'époque primitive un exemple convaincant dans les représentations de navires qui accompagnent ce mémoire. Les rameurs de la pl. 4, fig. 1, sont évidemment trop grands pour le bâtiment; ceux de la rangée supérieure de la pl. fig. 2, sont plus grands que ceux de la rangée inférieure; les morts qui encombrent le pont du vaisseau représenté à la fig. 3 ont une taille à peu près double de celle des rameurs. Dans ces conditions ce serait faire fausse route que d'induire les dimensions des navires de celles de l'équipage visible.

(4) V. ma *Trière*, pl. IV.

(5) Il propose un nombre de rameurs tout à fait arbitraire, 144 au maximum (p. 24 et suiv.), malgré le chiffre de 174 avirons donnés par l'État, suivant les Inscriptions navales, et cela afin d'obtenir des avirons de rechange. Mais sur ce point les avaries étaient au compte du triérarque, qui devait se munir des avirons de rechange nécessaires. Le chiffre de 174 avirons est donc celui de l'armement normal fourni par l'État pour 174 rameurs. Le chiffre de 174 est contesté par M. L. Brunn (*Verhandl. d. XXXV Versammlung deutsch. Philol. und Schulmanner*, 1881, p. 174), qui rétablit le chiffre de 170 donné par Bockh; mais la discussion me paraît encore permise sur ce point et, en tout cas, l'écart est peu considérable.

jusqu'à présent les marins ont eu bien de la peine à faire aux archéologues. Il est vrai qu'il rapproche d'autant plus les files de l'axe longitudinal du bâtiment qu'elles sont plus élevées. C'est là un système proposé bien souvent et sur lequel nous reviendrons. Ainsi disposés et non pas, comme le veut Graser, dans un plan perpendiculaire, les rameurs lui paraissent pouvoir actionner utilement la trière. Mais cette vogue lui semble trop compliquée pour être autre chose qu'une *vogue de parade:* il en imagine d'autres qu'il appelle *vogue de combat*, *vogue de mission pressée*, etc., dans lesquelles on ne mettait en mouvement qu'un seul rang de rames en plaçant plusieurs hommes sur chacune d'elles. Je n'ai rien à répondre à cette hypothèse, sinon qu'aucun texte, aucun monument de l'époque classique ne nous autorise à croire que les Grecs aient connu cet usage si général au moyen âge. C'est une supposition tout arbitraire et absolument en dehors de la méthode scientifique et rigoureuse que nous nous sommes imposée (1).

Dépassant un peu le titre de son mémoire : *De la disposition des rameurs sur la trière antique*, M. R. Lemaître a réuni d'une façon très abondante les passages des historiens grecs qui nous montrent ce qu'était une trière, quels services on exigeait d'elle, à quels besoins elle devait répondre. Toute cette partie est excellente. Il combat ensuite comme incommode et trop compliqué le système de Graser et les modifications que j'y ai apportées pour réduire la trière à des dimensions plus vraisemblables, et établit que le passage souvent cité d'Aristophane (2) n'a pas nécessairement le sens trop précis qu'on a voulu lui donner. « Pour que ce vers, dit-il (3), pût avoir un sens et provoquer l'hilarité des spectateurs, il suffisait que la tête du thalamite fût à peu de distance du siège du zygite et à la même hauteur. Mais qu'elle fût directement en arrière ou de côté, cela a peu d'importance et le mot d'Aristophane est aussi bien justifié dans un cas que dans l'autre. » Comme le contre-amiral Serre, il s'appuie sur des mesures prises sur le relief de l'Acropole qu'il

(1) Elle fournit une restitution ingénieuse, mais que je crois tout à fait erronée, des *polyères*, p. 6, note 1 : « Dans la *Pentère*, il y avait deux matelots par rame thranite, deux par rame zygite, un par rame thalamite », et ainsi de suite.

(2) *Grenouilles*, v. 1074.

(3) P. 9.

considère « comme l'exacte et fidèle image d'une trière (1) ». La faible hauteur du bordage au-dessus de l'eau ne permettant pas d'admettre trois rangées de rameurs superposées verticalement, il les rapproche de l'axe longitudinal du navire à mesure qu'elles sont plus élevées et arrive ainsi au système du contre-amiral Serre qu'il ne paraît pas avoir connu (2).

M. Clemente Lupi, qui, à son tour, ignore M. R. Lemaître, combat, lui aussi, le système de Graser et les modifications que j'y ai apportées (3). Il fait, à bon droit, justice des théories de l'amiral Fincati qui se refuse à admettre la superposition des rangs de rameurs (4). Mais il n'accepte pas non plus le système de A. Guglielmotti (5), qui est celui reproduit par le contre-amiral Serre et par M. R. Lemaître. Lui aussi, il considère le relief de l'Acropole comme un modèle, où toutes les proportions du navire ont été conservées mathématiquement (6). Il remarque avec beaucoup de bon sens que, si la superposition des rameurs offre des inconvénients, ce n'est pas une raison pour qu'elle ne soit pas ancienne (7); rien ne prouve, en effet, que les Grecs soient arrivés sur ce sujet à la plus grande perfection et à la plus grande simplicité possibles. Pour diminuer ces inconvénients et pour éviter d'attribuer à la trière une hauteur aussi considérable que je l'ai fait, à la suite de Graser, il range les files de rameurs non pas l'une au-dessus de l'autre dans un plan perpendiculaire, mais d'autant plus éloignées de l'axe du navire qu'elles sont plus élevées. C'est le système de A. Guglielmotti et du contre-amiral Serre renversé. Il est assurément fort bizarre; en effet, plus les rameurs sont élevés au-dessus de

(1) P. 11.

(2) On se convaincra de l'identité des deux systèmes en comparant la fig. 2 de la pl. VII de l'opuscule de M. R. Lemaître, et la fig. 2 de la planche I du mémoire de l'amiral Serre. On s'étonnera dès lors du silence gardé par M. R. Lemaître sur son prédécesseur. On s'étonnera bien davantage de voir reparaître sans cesse, comme une invention personnelle, un système proposé depuis longtemps.

(3) P. 21 : « Le modificazioni introdottevi dal Cartault lo hanno reso anche peggiore. »

(4) *Le triremi*, 1881, p. 64.

(5) *Storia della Marina Pontificia*, 1871, I, p. 122 et suiv. « L'ordinanza interna dei remi e dei rematori era a scaglioni verticali e a piccola distanza l'uno dall' altro ...gli inferiori remigi sopra scagnetti piu bassi et piu vicini alla murata, i superiori gradatamente sopra banchi piu alti e piu vicini alla corsia, etc... »

(6) P. 18. « Sembra un frammento di modello in legno preparato da un costruttore navale et la differenza non e che nella materia, mercè la cui solidità e fino a noi pervenuto. »

(7) P. 13. Cette idée fort juste avait été déjà exprimée par M. A. Breusing, dans le compte rendu de ma *Trière*, *Philolog. Rundschau*, II Jahrg., n° 46, p. 1470.

l'eau, plus l'aviron doit être long : or, la partie intérieure, la *poignée*, croît en raison directe de la longueur totale de l'aviron ; plus les dimensions de l'aviron augmentent, plus le rameur doit être éloigné du plat-bord où le levier cherche son point d'appui. Il semble donc que le système de M. Cl. Lupi complique à plaisir les difficultés. Il faudrait, pour lui donner une ombre de réalité, évaser outre mesure les flancs de la trière. Quant aux polyères, M. Lupi ne leur attribue que trois rangs de rames, celles-ci actionnées par un nombre de plus en plus grand de rameurs. Nous avons déjà fait observer que, si cette modification profonde s'était introduite dans les habitudes navales des Hellènes, il serait incroyable que les historiens n'en eussent pas dit un mot.

Résumons maintenant l'état de la question ; voyons quels sont les points acquis et ceux qui restent encore en discussion. Tout le monde est d'accord pour accepter la seule base rationnelle et scientifique, l'étude des textes et des monuments figurés. M. le contre-amiral Serre, MM. R. Lemaître et Cl. Lupi ne font guère que commenter le relief de l'Acropole, ce qui est un point de départ excellent. Tout le monde, sauf les attardés et les mal informés, admet actuellement la superposition des files horizontales de rameurs, ce qui est capital. Tout le monde s'accorde à attribuer à chaque rameur la place nécessaire pour ses mouvements, mais pas davantage, pour mettre le rameur inférieur au-dessous et un peu en arrière du rameur supérieur. On a nié — peut-être avec raison — que mes rameurs eussent l'espace suffisant pour manœuvrer librement ; on a trouvé la trière de Graser et la mienne trop élevées au-dessus du niveau de l'eau ; pour obvier à ce double inconvénient, on a abandonné la superposition verticale des files horizontales pour lui substituer la superposition dans un plan oblique à l'axe du navire (1). Il faut en convenir : les monuments et les textes se prêtent aussi bien à l'un qu'à l'autre des deux systèmes : sur la trière de l'Acropole, le peu de distance du plat-bord à la ligne de

(1) M. Léopold Brunn a fait connaître dans les *Verhandl. d. XXXV Versamml. d. Philol. und Schulm.* un mémoire inédit de M. Zœller qui donne une restitution de la *trière*. Ce jeune savant admet la superposition des thalamites et des zygites dans un plan vertical. Il rapproche davantage de l'axe longitudinal du bâtiment les rameurs thranites. P. 177. « Der zygit sass also auf den athenischen Kriegschiffen von der Aussenwand des Schiffes nicht weiter entfernt als der Thalamit, und erst der Thranit musste ein wenig näher an die Innenwand rücken. »

flottaison, étant données les dimensions des rameurs visibles, semble à première vue rendre plus vraisemblable le second système que le premier; on peut dire en effet que, si pour cette hypothèse les thranites semblent trop voisins du plat-bord, c'est que l'artiste n'avait aucun moyen de rendre l'effet de perspective : mais l'objection que j'ai présentée contre l'utilisation trop rigoureuse de ce document ne me paraît pas sans valeur. En somme, la question demeure ouverte, et nous n'avons jusqu'à présent aucun moyen décisif de la trancher : elle reste dans le domaine des interprétations individuelles. Quant à l'application de plusieurs rameurs sur un seul aviron, elle est inadmissible pour les trières; les marins eux-mêmes, auxquelles elle a été si chère, sont bien près d'y renoncer sur l'invitation des érudits. Le silence absolu des historiens la condamne et ne permet même pas de l'utiliser pour la restitution des polyères; dans l'état de nos connaissances, le problème des polyères ne peut pas recevoir de solution définitive.

II

J'apporte ici à la discussion des éléments nouveaux et importants. Les navires, que j'ai la bonne fortune de publier pour la première fois, intéressent directement les origines de l'architecture navale des Grecs, et comblent une lacune regrettable de mon étude sur la *Trière* et des mémoires que je viens d'examiner. Prendre à l'époque historique un bâtiment déjà très perfectionné sans remonter aux premiers essais d'où il est sorti, c'est s'exposer à ne pas en comprendre absolument l'organisme; on ne peut faire la lumière complète qu'en le considérant dans les diverses périodes de son développement. L'art des constructions navales procède en effet par perfectionnements lents et successifs; il faut des années et parfois des siècles pour amener, par des améliorations progressives, un type une fois conçu à sa pleine valeur. On l'exagère alors jusqu'à ce que les inconvénients l'emportent sur les avantages, comme cela est arrivé dans l'antiquité pour les polyères, et on lui substitue des formes nouvelles. Ou bien une grande découverte comme celle de la vapeur apporte dans les constructions navales une révolution brusque. Les

Grecs à ce point de vue ont procédé comme nous. Les trières de l'époque de Démosthène étaient certainement plus perfectionnées que celles que commandait Thémistocle à Salamine. Celles-ci à leur tour différaient sans doute de celles que le constructeur Aminoklès lança le premier sur les eaux de l'Archipel vers la fin du VIII^e^ ou au commencement du VII^e^ siècle avant Jésus-Christ (1), et les trières d'Aminoklès présentaient un progrès considérable sur les bâtiments phéniciens, cariens, crétois, etc., qui depuis des siècles sillonnaient la Méditerranée orientale. Ce sont justement ces bâtiments primitifs qu'il faut connaître, c'est leur système de construction qu'il faut analyser, si l'on veut comprendre l'organisme d'une trière du V^e^ ou du IV^e^ siècle avant Jésus-Christ. L'histoire des constructions navales dans l'antiquité est encore à faire et c'est un chapitre de cette histoire que l'obligeance de MM. L. Heuzey et Héron de Villefosse me permet d'ébaucher ici.

Il existe actuellement au Louvre un nombre considérable de fragments de vases qu'on essaye de rapprocher les uns des autres pour reconstituer au moins quelques-uns des ensembles auxquels ils ont appartenu. En attendant que ce travail soit achevé, MM. L. Heuzey et Héron de Villefosse ont bien voulu faire mettre à part tous les morceaux qui offrent des représentations de navires. J'ai fait choix, en laissant de côté les doubles, de toutes celles qui m'ont paru les plus intéressantes pour l'histoire des constructions navales ; elles sont reproduites sur la pl. 4 et dans mon texte avec toute la fidélité désirable. Ces vases appartiennent à la catégorie des vases à ornements géométriques. Ils ont été acquis de M. O. Rayet par le Musée du Louvre et font partie d'une trouvaille faite à Athènes, qui a considérablement accru le nombre de ceux qui étaient connus et qui provenaient de diverses parties du monde grec, mais surtout d'Athènes. M. O. Rayet décrit ainsi cette découverte (2). « En 1871, un des chercheurs d'antiques les plus expérimentés d'Athènes, Joannès Paléologos entreprenait des fouilles sur un terrain situé du côté sud de la rue du Pirée,

(1) Thucydide, I, 13.

(2) Dans son bel ouvrage sur *la Céramique grecque, étrusque et romaine*, p. 23. Cet ouvrage qui devait paraître chez Decaux à Paris en 1885 et dont je dois les bonnes feuilles à son obligeante amitié est depuis la maladie qui a frappé l'auteur entre les mains de M. Collignon qui l'achève et en termine l'impression.

presque à l'angle de la place Louis et en face de l'orphelinat Katzi-Kostas, c'est-à-dire dans la partie de l'ancien céramique extérieur située juste sous le mur de la ville au nord-est du Dipylon. Après avoir successivement rencontré plusieurs étages de tombeaux helléniques, puis une couche épaisse de coquilles de murex, brisées pour l'extraction de la pourpre, il parvint à des tombes dont la disposition était toute nouvelle pour lui. Au fond de grandes fosses creusées dans le sol, sans revêtement de pierre, sans orientation fixe, étaient couchés des cadavres, ceux-ci brûlés, ceux-là ensevelis sans crémation, les uns et les autres ayant uniformément auprès d'eux une lourde épée à poignée de bois, un couteau effilé et deux pointes de javelots, toutes ces armes en fer doux, les épées ployées sur le genou pour être mises hors d'usage (1). Des bandes d'or estampées, décorées tantôt de zigzags, tantôt de cortèges d'animaux passants, lions, panthères, cerfs, beaucoup plus rarement de combats entre des guerriers, avaient été cousues sur les vêtements des morts ou attachées autour de leur tête. A côté des cadavres, quelques vases de petites dimensions avaient dû contenir des aliments et du vin. Au-dessus de chaque fosse, entassés en pile, étaient les débris d'un grand vase qui, après avoir servi aux cérémonies funèbres, avait été brisé à dessein, à coups frappés du côté intérieur au moyen d'un instrument contondant, comme serait une hache de pierre. »

Ce n'est pas ici le lieu d'étudier en détail les vases du Céramique et la catégorie des vases de style géométrique auxquels ils se rattachent. Des vues divergentes se sont produites sur leur origine. M. Conze, les rapprochant de poteries analogues trouvées dans l'Europe centrale, leur donne le nom de pélasgiques. MM. Brunn et G. Hirschfeld ont adopté cette dénomination, bien que M. Hirschfeld trouve dans les vases de la fabrique d'Athènes la preuve de l'existence d'une poterie grecque ayant déjà pris un caractère propre et original et durant probablement depuis un certain temps. M. Helbig et après lui M. A. Dumont ont soutenu au contraire que l'ornementation géométrique était originaire de l'Asie. Cette opinion est vivement combattue par M. O. Rayet (2). Après avoir songé à faire remonter

(1) Les guerriers représentés fig. 2 nous donnent une image extrêmement curieuse de cet armement et de ceux qui le portaient.

(2) P. 31 et suiv. On y trouvera les renvois aux ouvrages où sont exprimées les opinions citées précédemment.

l'invention du décor géométrique aux Cariens, il préfère attribuer la paternité de la poterie géométrique grecque « aux Hellènes, et principalement aux Ioniens, dont la capitale, Athènes, paraît en avoir été la fabrique la plus importante ». Il reconnaît du reste que la poterie géométrique se rencontre dans les parties de l'Europe habitées par des peuples de race aryenne. Son opinion n'est donc au fond que celle de M. G. Hirschfeld exposée ci-dessus (1).

Quant à la date de la fabrication de ces vases, M. Conze a proposé celle de 2000 ans avant J.-C. M. G. Hirschfeld (2) trouve cette date trop éloignée : il se borne à croire la fabrication de cette catégorie de vases antérieure à l'introduction de l'influence orientale en Grèce. M. O. Rayet en place les commencements au XII^e^ et au XI^e^ siècle et pense qu'elle a pu persister en Attique jusqu'à la fin du VII^e^ siècle avant J.-C., sinon plus tard.

Au point de vue spécial où nous nous plaçons, ce qui est fort intéressant pour nous, c'est que les navires reproduits sur ces vases d'Athènes sont les plus anciens vaisseaux connus qui, après les bâtiments Phéniciens, aient servi dans les eaux de l'Archipel à la piraterie et au combat (3). Graser a déjà établi que le plus ancien type du navire de guerre grec dérivait du navire Phénicien. On s'en convaincra facilement si l'on rapproche le navire de notre fig. 1 de ceux que présentent les monnaies Phéniciennes qu'il a publiées (4). Mais les bâtiments reproduits ici offrent déjà des modifications importantes qui sont la source des perfectionnements apportés plus tard par les Hellènes aux constructions navales. Nous avons donc là un type intermédiaire sur lequel il convient d'arrêter notre attention.

(1) *Annali dell' Instituto...* t. XLIV, 1872, p. 173.

(2) *Ibid.*

(3) Deux de ces navires ont été publiés par M. G. Hirschfeld dans les *Monuments inédits...*, 1872, t. IX, pl. XXXX, n° 3 (77 de son catalogue) et n° 4 (78 de son catalogue). Ce sont ceux que j'ai fait reproduire dans ma *Trière*, pl. I et II. Cf. *Annales*, t. XLII, *Tav. d'agg.*, t, n° 4 (79). Deux autres navires se livrant bataille figurent sur un vase à ornements géométriques provenant de Cœré, publié par M. Förster *Mon. inédits*, t. IX, pl. IV. Il est d'un dessin fort lâché. « Non dobbiamo credere il nostro vaso essere una imitazione artificiosa, ma un esagerato trattamento dello stile archaico fatto in tempo recente. » dit M. Förster, *Annali...* t. XLI. p. 169.

(4) *Die ältesten Schiffsdarstellungen.....*, Berlin, 1870, pl. A, 395^b^, 397^b^, 384^b^, 519^b^, 100^c^.

Le navire qui présente les formes les plus simples et les plus primitives est celui de la figure 1. C'est une chaloupe longue et mince. L'artiste n'a voulu reproduire ici, comme sur les autres spécimens que nous publions, que la partie non immergée, et la ligne horizontale inférieure est la ligne d'eau. Il semble donc difficile de se faire une idée de l'aspect de la quille. Toutefois on supposera avec beaucoup de vraisemblance que la quille était recourbée. Cette courbure est en effet assez sensible sur la figure 1 de la planche 4. Or la ligne d'eau devant nécessairement être horizontale, on ne s'explique cette infidélité du dessin que par une sorte d'inadvertance de l'artiste; il savait bien que la quille du navire était

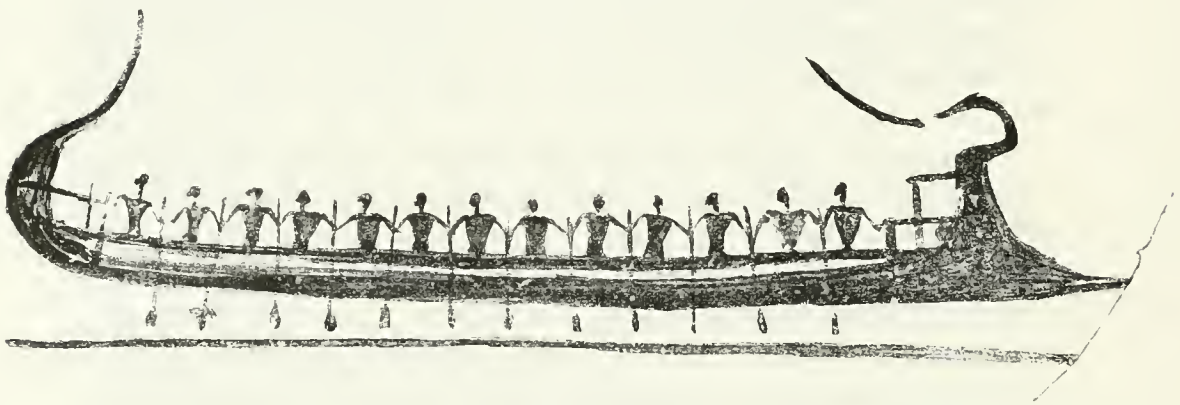


Fig. 1.

arrondie et nous offre comme un compromis entre l'aspect qu'il avait une fois tiré à sec et celui qu'il présentait à la mer.

La barque appartient à la catégorie de celles que les Grecs appelaient les *eikosores*, les *triakontores*, les *pentécontores*, ... etc. Il n'y a point de conclusion à tirer du nombre des treize rameurs visibles; l'artiste en a représenté le nombre nécessaire pour remplir l'espace vide, étant données les proportions qu'il avait adoptées pour le corps humain. Nous voyons par cet exemple que la barque primitive était extrêmement basse sur l'eau; c'est un trait qu'il faut retenir. Elle est mise en mouvement par deux files horizontales de rameurs disposés le long du plat-bord; de ces deux files nous n'en apercevons qu'une, l'artiste n'usant encore que de moyens trop primitifs pour les figurer en perspective l'une derrière l'autre; mais il

est bien certain qu'elles existent dans sa pensée, chaque homme ne tenant à la main qu'une rame. Les avirons sont assujettis sur le plat-bord au moyen de tolets qui ont été supprimés ici par un procédé de simplification très usité dans l'art grec, surtout à une époque très reculée, mais on les distingue sur la figure 2. Quant à la manœuvre, elle est assez singulière; chaque homme ne tient son aviron que de la main droite, sans qu'on s'explique ce qu'il faisait de la main gauche; il semble saisir l'aviron du rameur antérieur, mais ce n'est là sans doute qu'une maladresse du dessin. Les avirons tombent à pic dans la mer. Peut-être faut-il supposer que les rameurs maintiennent immobiles leurs avirons plongés verticalement dans la mer pour arrêter la barque lancée, ou, si l'autre file exécutait une manœuvre différente, pour la faire pivoter sur elle-même.

Ce qui est caractéristique, c'est la construction de l'arrière et de l'avant. L'étambot présente une courbe qui n'a pas seulement pour but de flatter l'œil, mais qui permet de s'échouer sans avarie sur les plages de sable; c'était un des incidents les plus fréquents de la navigation côtière, même à l'époque des trières, puisqu'en général et sauf nécessité absolue, on ne tenait la mer que quelques heures et que l'équipage débarquait pour prendre ses repas et pour dormir. La barque avait peut-être un pont inférieur « ἔδαφος », mais ce point reste indécis. Comme l'indiquent les deux balustrades, il y avait à l'arrière un plancher plus élevé sur lequel le timonier se tenait debout; il était protégé par derrière par une sorte d'enveloppe de planches fixées sur l'étambot et sur les couples de l'arrière prolongés. Quant à l'aphlaste il est très élevé et très simple; il se compliquera et s'enjolivera plus tard. Il servait à assujettir des cordages comme le montrent les chevilles plantées dans l'aphlaste sur la figure 1 de la planche 4.

L'avant montre que nous avons affaire à un navire de guerre. Il est en effet muni d'un éperon qui est à fleur d'eau; plus tard on le placera plus bas pour en rendre l'effet plus dangereux. Il est extrêmement effilé (1); mais il ne faut pas oublier que nous n'en apercevons sans doute qu'une partie, le reste étant caché par l'eau; en outre il n'avait pas à développer,

(1) Cet amincissement est surtout sensible sur le navire de la pl. I de ma *Trière*.

comme dans notre marine, une puissance de choc considérable, le bâtiment n'étant actionné que par quelques rameurs; enfin, on remarquera combien il est solidement construit. Ce n'est pas une pièce postiche artificiellement ajoutée à l'avant, c'est l'extrémité même de la quille qui se relève et sur laquelle vient s'arc-bouter l'étrave d'abord couchée en arrière, puis s'infléchissant en demi-cercle jusqu'à la direction verticale. L'éperon est donc l'extrémité saillante des deux principales pièces de la charpente du bâtiment, réunies à angle aigu et capables de briser sans fléchir une résistance assez forte.

A l'avant comme à l'arrière est établi un plancher protégé par des balustrades; des planches cloutées sur l'étrave et sur les couples prolongés de l'avant forment un réduit, et ce système de construction offre de grands avantages. En effet, lorsque le bâtiment est en marche, son avant divise la vague qui glisse sans embarquer le long des parois arrondies. Ainsi, pourvu qu'elle tienne tête à la vague, cette barque si basse sur l'eau court moins de danger d'être submergée qu'on ne pourrait le craindre à première vue. En outre, elle se comporte infiniment mieux devant l'ennemi. Le navire à éperon doit toujours aborder l'adversaire de front, ou, s'il veut lui échapper, fuir devant lui à toute vitesse. Il doit avant tout éviter de présenter le flanc, comme on faisait dans notre ancienne marine à voiles pour permettre à l'artillerie d'exercer son action; avec l'éperon pour arme principale, les conditions du combat changent totalement. Présenter le travers, c'est s'offrir aux coups de l'ennemi sans pouvoir les rendre et de fait, sur le vase de Cæré, qui figure un combat naval (1), les deux bâtiments sont affrontés. Dans une rencontre de ce genre le château d'avant était le poste naturel des guerriers : c'est là qu'ils se groupent pour lancer des javelots et tirer de l'arc; l'ennemi les aperçoit protégés par leurs boucliers et peut-être par une pavesade jusqu'à mi-corps; mais en revanche, la surélévation du gaillard dérobe à ses yeux les rameurs; ceux-ci sont donc beaucoup moins exposés qu'ils ne le paraissent au premier abord: l'habileté du timonier consiste à ne pas les découvrir par une fausse manœuvre.

Protéger autant que possible les rameurs, ménager aux guerriers un

1) *Monum. inédits*, 1869, t. IX, pl. IV.

poste de combat suffisamment spacieux, tel devait être le double problème qui à cette époque reculée se posait au constructeur de navires. Tel est le but des modifications partielles qu'il apporte, tel est le progrès qu'il poursuit. Ce progrès est déjà en partie réalisé sur le navire de la planche I de ma *Trière*. La barque est construite sur les mêmes principes que précédemment, mais le réduit de l'arrière et celui de l'avant sont plus développés. Ici le gaillard d'avant a deux étages; les planchers sont plus hauts et plus spacieux; les combattants peuvent s'y réunir en nombre plus considérable (1), et le mur qui cache les rameurs à l'ennemi est plus élevé. Mais le système n'en reste pas moins défectueux. Sans doute on peut allonger les planchers de l'avant, ils n'offriront cependant qu'une place assez restreinte; en outre les flèches et les traits qui passeront par-dessus la tête des combattants iront forcément pleuvoir sur les rameurs, feront des vides dans leurs rangs et paralyseront ainsi la manœuvre du bâtiment. Et de fait, sur le navire de la planche I de ma *Trière* l'artiste a figuré au fond du bateau un amoncellement de morts.

Fig. 2.

Il fallait donc remédier à ce double inconvénient. On l'a fait de la façon la plus simple sur les navires de la pl. II de ma *Trière* (2), des fig. 1, 2

(1) La fig. 2 ci-jointe paraît reproduire, mais plus complètement, bien qu'il manque encore un fragment, l'avant de navire publié par G. Hirschfeld, *Annales*, t. XLIV (1872), *Tav. d'agg.*, I, 4 (79).

(2) Dans l'appendice joint à l'article de G. Hirschfeld, *Annales*, t. XLIV (1872), p. 181, Graser, trompé par le défaut de perspective, n'a pas compris qu'il s'agissait d'un pont. Il note « la specie di palizzata, a cui si attacca una parete, che protegge i fianchi dei rematori ». Il ne serait pas tombé dans cette erreur s'il avait vu les navires de notre pl. 4, où des hommes sont assis dessus. Pour lui, le bâtiment de la pl. II de ma *Trière* est un navire καταφρακτος ἀστρωτος; c'est justement le contraire de la vérité. La barque est ἄφρακτος καταστρωτος.

et 3 de notre pl. 4 et des fig. 2, 3 et 4 ci-jointes. Entre les châteaux d'avant et d'arrière, on a jeté un pont. Ce pont couvrait-il primitivement le bâtiment dans toute sa largeur ou n'était-ce qu'une simple passerelle assez étroite? L'imperfection de nos monuments ne permet pas une réponse catégorique ; mais il y avait évidemment tout avantage à ce qu'il fût suffisamment large. Comment est-il supporté? Par des étais verticaux implantés dans les fonds du navire ou par la prolongation des couples qui constituaient la carcasse? La vue de la fig. 1 de notre pl. 4, de nos fig. 2 et 4 et de la Pl. II de ma *Trière* semble favoriser la première hypothèse ; mais il ne faut pas oublier que l'artiste était incapable de faire sentir la perspective et de montrer une courbe saillante. Quoi qu'il en soit, nous assistons ici au premier perfectionnement sérieux, qui, modifiant le caractère très simple de la barque primitive, marque un pas en avant dans la voie qui conduira à la trière. Voici un navire toujours très bas sur l'eau, mais qui présente à une assez grande hauteur au-dessus de la ligne de flottaison un pont suspendu en l'air ; entre ce pont et le plat-bord est un grand espace vide et le navire reste ouvert sur les côtés, c'est-à-dire qu'il est aphracte ; mais désormais on peut installer sur le plancher supérieur un plus grand nombre d'archers et de combattants ; ils ont pour se mouvoir toute la longueur du bateau ; ils évolueront au-dessus de la tête des rameurs qui, tant qu'on fera face à l'ennemi, seront absolument protégés contre les projectiles. Que le pont fût utilisé dans le combat naval, c'est ce que montre l'avant de notre fig. 2 et les navires du vase de Caré (1). Sur le navire de gauche cinq hommes le dos tourné à l'avant sont en train de ramer ; ils poussent vigoureusement la barque vers l'ennemi qui leur fait front ; au-dessus d'eux s'étend une passerelle sur laquelle se tiennent, la face vers l'avant, trois guerriers armés de boucliers ronds et la tête surmontée de hauts panaches. Le premier de la file brandit sa lance ; un autre guerrier assis à l'arrière tient la barre. Les rameurs sont représentés beaucoup plus petits que les guerriers, uniquement parce que les premiers devaient tenir dans un espace donné, tandis que sur le pont le peintre pouvait à volonté agrandir ses figures.

Voilà donc pourquoi et comment on a ponté la barque primitive : il

(1) *Monum. inéd.*, 1869, t. IX, pl. IV.

ressort de là une conséquence importante, c'est que cette passerelle devait être construite fort légèrement et que tout en paraissant assez élevée au-dessus de l'eau elle ne change cependant que peu de chose à l'assiette et aux conditions de stabilité du bâtiment. Or ces principes de construction se sont évidemment perpétués plus tard dans des vaisseaux plus compliqués, car il n'y avait aucune raison de s'en départir. On a placé le pont plus haut, lorsqu'on a eu besoin de plus de place dans le navire, et de fait sur la fig. 1 de notre pl. 4 on pourrait l'imaginer un peu plus élevé et réunissant les parties supérieures des gaillards d'avant et d'arrière. Sur la prolongation des couples qui le rejoignaient et le soutenaient peut-être on a cloué des planches jusqu'à une certaine hauteur, soit pour empêcher l'envahissement des vagues, soit pour protéger latéralement les rameurs ; c'est ce qui s'est passé pour la trière de l'Acropole qui n'est ni un bâtiment aphracte, ni un bâtiment cataphracte, mais un intermédiaire entre les deux types, le revêtement en planches n'ayant été poussé que jusqu'à une certaine hauteur, de façon à couvrir les deux rangées inférieures de rameurs, mais à laisser voir les rameurs supérieurs. Pour le transformer en cataphracte il n'y aurait qu'à fermer les ouvertures au moyen de panneaux cloués sur la prolongation des couples. Peut-être en réalité ces panneaux existaient-ils et étaient-ils au moment du branle-bas de combat appliqués sur les ouvertures ; on les enlevait, lorsqu'on n'était plus en présence de l'ennemi, pour donner à l'équipage de l'air et du jour. Ce qui est important c'est que, jusque dans les bâtiments cataphractes, les parties qui dépassent le plat-bord sont composées d'une simple superstructure fort légère et qui ne surcharge que très peu les œuvres vives. Il n'y a donc pas lieu de s'effrayer outre mesure de la hauteur relativement très grande de la trière de Graser et de la mienne. Le danger d'instabilité est plus apparent que réel, puisque les œuvres mortes pèsent fort peu. N'oublions pas en outre que la trière n'a jamais été un bâtiment très stable, puisqu'elle redoutait excessivement les gros temps, ni très solide, puisqu'on arrivait à percer le pont au moyen du *dauphin*, espèce de boulet captif, qu'on laissait tomber de la vergue du mât d'avant.

En résumé, les navires que nous publions sont des documents très précieux, qui nous permettent de saisir le point de départ de la construction du navire de guerre helléuique et les principes qui ont présidé à ses

modifications successives. Le point de départ, c'est la chaloupe rasée sur l'eau, dont on fortifie et dont on élève l'avant et l'arrière, quand on la munit d'un éperon ; puis on réunit par un pont le gaillard d'avant et le gaillard d'arrière et l'on passe ainsi d'un type de bâtiment très bas à un type de bâtiment très élevé au-dessus de l'eau. Avec des fonds solides et une quantité de lest suffisante, on peut augmenter cette superstructure sans que l'équilibre nécessaire coure de trop grands dangers. Voulant éviter ici toute hypothèse, je m'abstiens de donner des proportions et des dimensions ; mais je suis convaincu que les constructeurs grecs ont poussé dans cette voie jusqu'aux extrêmes limites du possible : c'est quand le système eut été exagéré jusqu'à ne plus donner de résultats pratiques qu'il se produisit une révolution dans les constructions navales, qu'on abandonna le système des *polyères*, pour revenir aux vaisseaux bas sur l'eau, à ceux qui plus tard composèrent la marine de Byzance et celle des républiques italiennes pendant le moyen âge.

III

Les figures qui accompagnent ce mémoire apportent aussi quelques renseignements sur le problème capital de la disposition des rameurs à bord du navire de guerre hellénique.

Dans la chaloupe primitive l'impulsion était donnée par deux rangées de rameurs disposées le long de chaque bord. Les rames trouvaient leur point d'appui sur le plat-bord et étaient assujetties à des tolets. Un navire à éperon devant développer une certaine puissance de choc, on dut se préoccuper de bonne heure d'augmenter le nombre des rameurs ; les *eikosores*, les *triakontores*, les *pentékontores*... etc., sont des barques d'un type identique, mais qu'on a allongées de plus en plus, pour augmenter les unités qui composent les files de rameurs. La *pentékontore* fut classique pendant un certain temps ; on s'engagea sans doute dans cette voie aussi loin que le permettaient les possibilités matérielles. Mais on fut vite arrêté par la nature des choses : la barque ne pouvait s'étendre et s'effiler sans cesse ; c'est pour cela sans doute qu'on s'en tint au type moyen de la *pentékontore*. Pour progresser désormais, il fallait songer à autre chose.

Il semble que la première idée dût être de mettre plusieurs hommes sur chaque aviron ; on doublait ainsi la puissance de la nage et on élargissait le navire ; cette idée les Grecs ne l'eurent pas : c'est dans une autre voie qu'ils s'engagèrent.

Qu'on examine la barque de notre fig. 3 : les rameurs sont toujours à leur place primitive et, bien que la barque soit pontée, on n'a rien changé à leur disposition, qu'il n'y avait en effet nulle raison de modifier. Ils accomplissent leur office protégés par le pont horizontal qui passe sur leur tête et qui est chargé de morts. Mais l'existence de ce pont fournissait un

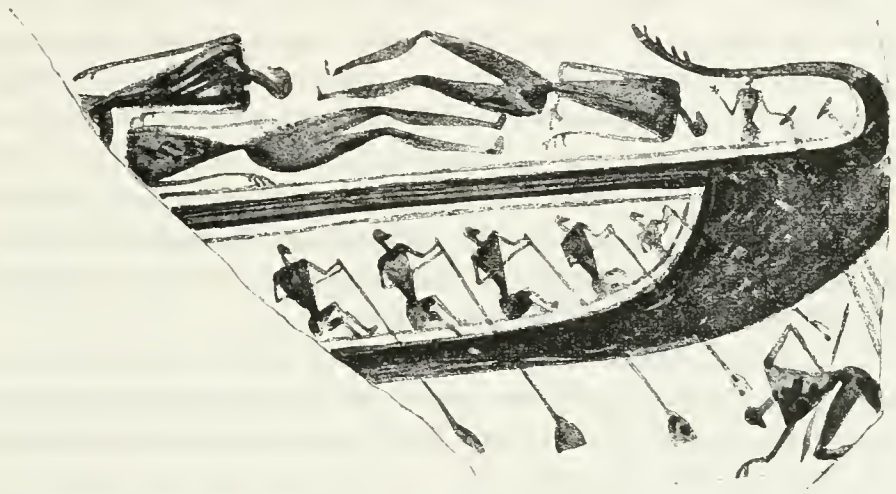


Fig. 3.

moyen bien simple d'augmenter dans des proportions considérables la force de propulsion du navire ; il n'y avait qu'à disposer le long de ce pont deux nouvelles files de rameurs parallèles à celles qui occupaient la partie inférieure du bâtiment ; c'est ce qu'on fit et ce que montrent les fragments 2 et 3 de la pl. 4. L'importance très grande de ces fragments, c'est qu'*ils offrent le premier exemple connu de la superposition de deux files horizontales de rameurs*. D'autres monuments, dont le plus instructif est le fragment de l'Acropole, montraient bien déjà des files horizontales d'avirons superposées. Mais les rameurs étaient cachés aux yeux ; la trière de l'Acropole elle-même ne laissait apercevoir que les rameurs de la rangée supérieure. Dès lors les hypothèses sur la disposition des rameurs à l'in-

térieur du bâtiment pouvaient se donner carrière. J'ai superposé les files de rameurs dans un plan vertical, en n'admettant pas que les corps des thranites visibles et les dimensions du bâtiment aient été exécutés à la même échelle. M. le contre-amiral Serre, MM. R. Lemaître et Cl. Lupi adoptant une interprétation plus littérale se sont vus contraints de superposer les rameurs dans un plan oblique à l'axe du vaisseau. C'est là-dessus que porte désormais la discussion, sans que les monuments aient permis jusqu'à présent de la faire aboutir définitivement dans un sens ou dans l'autre.

Examinons maintenant nos fig. 2 et 3 de la pl. 4. La superposition des files de rameurs est évidente et tangible ; les plus attardés ne pourront plus désormais la nier. Le premier rameur supérieur de la fig. 3 est légèrement en arrière du rameur inférieur correspondant ; il en résulte que le suivant se trouve entre les deux rameurs supérieurs, ce qui présente pour l'ensemble cette forme approchant du quinconce recommandée par Graser et que j'ai adoptée (1). La grossière plaisanterie d'Aristophane rappelée plus haut trouverait ici parfaitement son application, si le pont n'était pas interposé entre les deux rangs de rameurs.

Il semble, à première vue, que les fragments 2 et 3 de la pl. 4 apportent au système de Graser et au mien une confirmation éclatante. Les rameurs paraissent bien superposés les uns aux autres dans un plan vertical et l'on serait tenter de déclarer la discussion close. Toutefois il ne faut pas ici se payer d'apparences et s'abandonner au plaisir d'un triomphe facile. Les rameurs supérieurs maniant des avirons plus longs, la poignée doit être aussi plus longue ; pour éviter qu'ils soient aussi voisins du point d'appui de l'aviron que les rameurs inférieurs, on pourra prétendre que la file supérieure devait être plus rapprochée de l'axe longitudinal du navire. On dira que, si cette différence de plans existait réellement, l'artiste n'avait aucun moyen de la rendre et d'indiquer la perspective. Donc, que les deux files soient verticalement l'une au-dessus de l'autre ou que la plus haute soit plus éloignée du spectateur que la plus

(1) Cette disposition est peut-être un peu moins sensible pour les deux premiers rameurs (inférieur et supérieur) du fragm. 2 de la pl. 4 ; elle le devient pour les deux suivants, de telle sorte qu'on ne saurait douter que l'artiste n'ait voulu reproduire la même disposition que sur la fig. 3.

basse, le peintre ne pouvait nous donner une autre image que celle que nous avons ici. Grâce à cette objection, on pourra récuser le témoignage de ses yeux, et, tout en favorisant singulièrement mon système, les vases publiés ici ne termineront peut-être pas complètement la discussion. Quant à moi, si je prévois cette interprétation spécieuse, je n'y accorde qu'une faible importance; en effet, il faut tenir compte de l'évasement du bâtiment à sa partie supérieure; la paroi du navire étant oblique au plan vertical qui contient les deux rangées de rameurs, les rameurs supérieurs sont nécessairement les plus éloignés du plat-bord et par suite du point d'appui de leurs avirons; dans cette situation, ce n'est pas seulement la partie extérieure, c'est aussi la poignée de la rame qui est plus longue, et malgré la naïveté du dessin c'est en effet ce qui frappe les yeux sur les fig. 2 et 3 de la pl. 4. Je n'hésite donc pas à repousser une hypothèse qu'on peut formuler pour soutenir une opinion préconçue, mais qui n'est ni nécessaire ni suggérée par des monuments.

Notons encore quelques points de détail. Nos rameurs sont assis le dos tourné vers l'avant et manient l'aviron de la façon la plus commode et encore la plus usitée de nos jours. Ils se penchent en arrière; il faut admettre avec Xénophon (1) qu'au moment opposé de la nage ils se penchaient en avant et qu'ainsi leur mouvement avait toute l'amplitude désirable. Ils ont toute la place nécessaire, mais pas davantage. C'est là le principe dont il ne faudra pas se départir, lorsqu'on proposera pour le navire des dimensions qui ne peuvent être qu'approximatives, mais qui avec les données actuelles se rapprocheront peut-être sensiblement de la réalité. Remarquons encore la façon dont les hommes sont assis : on sait que les Orientaux ne s'asseyent pas comme nous et ne sentent nullement le besoin d'avoir dans cette posture les pieds plus bas que les fesses. C'est suivant cette mode que nos rameurs sont accroupis sur un plancher horizontal ; ce détail a son importance; il permet en effet, dans la trière par exemple, de diminuer la hauteur totale du bâtiment en n'accordant à chaque file de rameurs que l'espace nécessaire pour que le torse des hommes puisse s'y mouvoir librement ; il n'y a pas à tenir compte des jambes qui se ploient souplement selon l'usage oriental ou qui s'étendent comme sur la fig. 1 de la pl. 4.

(1) *Œconom.*, VIII, 8.

Voilà encore une remarque qui favorise la superposition des rangs de rameurs dans un plan horizontal ; je n'entre pas ici dans le calcul des mesures précises.

Une chose qui va de soi, mais qu'il est agréable de voir attestée par les monuments figurés, c'est que le commandant d'un navire de guerre n'était pas obligé de mettre à la fois en mouvement toutes les files de rameurs ; il tenait compte de la nécessité de faire reposer une partie de son équipage ou de la vitesse qu'il voulait imprimer à son bâtiment. Les rameurs inférieurs sont seuls en action sur notre fig. 3. Sur la fig. 1 de la pl. 4 ce sont au contraire les rameurs supérieurs. Sur les fig. 2 et 3 de la pl. 4 les deux rangées nagent avec une égale vigueur ; naturellement, lorsqu'on voulait porter le coup d'éperon ou qu'on était contraint de fuir devant l'ennemi, on usait à la fois de tous ses moyens d'action.

Nos documents nous donnent pour la première fois une idée claire et nette de ce qu'était la dière ; malheureusement, dans la série des monuments figurés, il nous faut passer de là à la trière de l'Acropole, c'est-à-dire franchir une distance de plusieurs siècles. La découverte qui serait actuellement la plus intéressante — et rien ne prouve qu'il faille désespérer, — ce serait celle d'un bâtiment intermédiaire, c'est-à-dire d'une trière aphracte montrant les trois rangs de rameurs superposés. En attendant, il n'est pas impossible de rétablir les échelons qu'ont dû franchir les constructeurs de la marine hellénique et de deviner comment ils ont procédé. Voyons quels sont les inconvénients de nos dières. Elles ont certainement une marche plus rapide que les monères, mais au jour du combat elles offrent certains désavantages : les rameurs supérieurs encombrant le pont prendront la place des guerriers, qui seront obligés de se réfugier sur le château d'avant ; ils seront en outre aussi exposés aux coups de l'ennemi que l'étaient les rameurs de la monère primitive. Si on les transforme en combattants, le navire perd de sa vitesse ; si on les laisse à leurs places, on risque leur vie et les combattants seront fort gênés. En fait dans la fig. 3 les morts couvrent le pont et les avirons ne sont mis en mouvement que par les rameurs inférieurs.

Mais ce sont là des inconvénients de détail ; dans un navire à éperon tout accroissement de la force motrice doit être considéré comme un progrès. Or, la superposition d'un second rang de rameurs ayant doublé

la vitesse du bâtiment, on devait être tenté de réaliser un nouveau progrès dans ce sens. C'est ce que fit le constructeur Aminoklès. Sans doute, dans nos dières 2 et 3 de la pl. 4 il semble impossible d'interposer ou de superposer une nouvelle file de rameurs; mais le pont est à une hauteur conventionnelle et on peut le déplacer. Déjà, dans la fig. 1 de la pl. 4 on peut l'imaginer sensiblement plus haut que l'artiste ne l'a représenté, puisqu'il n'atteint pas le niveau des deux gaillards. Le problème semble avoir consisté à réaliser une hauteur suffisante pour qu'on pût établir sur les flancs du navire non plus deux, mais trois files de rameurs; il était facile d'asseoir la rangée intermédiaire sur des traverses qui allaient des supports verticaux du pont à la prolongation des couples ou qui étaient simplement accrochées à ces supports verticaux. On réalisait ainsi le type de la trière aphracte primitive tel qu'il a dû exister, bien qu'il ne nous soit encore révélé par aucun monument connu.

Mais les inconvénients que nous signalions tout à l'heure pour les dières aphractes subsistaient toujours; une nouvelle surélévation du pont mit à couvert les rameurs supérieurs en jetant un plancher au-dessus de leurs têtes (1). C'est là le système de construction qui nous est représenté par la trière de l'Acropole. Essaya-t-on d'éviter l'accroissement trop rapide en hauteur, en disposant les files à une distance inégale de l'axe longitudinal du navire, c'est ce qui peut à la rigueur se soutenir, bien que rien dans l'examen des monuments ne favorise cette supposition. Quoi qu'il en soit, les flancs du navire restaient toujours ouverts et les rameurs exposés latéralement soit aux coups de mer, soit, dans bien des cas, aux traits de l'ennemi; mais ici, le remède était facile; il n'y avait qu'à clouer quelques planches sur la prolongation des couples pour leur donner toute sécurité. C'est ce progrès qui est en train de s'accomplir sur la trière de l'Acropole. Peut-être, même dans la trière cataphracte, les ouvertures supérieures n'ont-elles jamais été bouchées qu'au moyen de panneaux mobiles.

En somme, les constructeurs grecs paraissent s'être appliqués à développer les principes que nous voyons en germe dans nos dières. C'est en marchant dans la voie tracée qu'ils ont réalisé le type de la trière cata-

(1) Il va sans dire qu'entre les files de rameurs on ne laissa point subsister de planchers qui auraient été parfaitement inutiles.

phracte, le navire classique de l'époque de la puissance d'Athènes. Ils ne s'arrêtèrent pas à ce type et passèrent ensuite aux polyères. Quelles modifications introduisirent-ils au système fondamental pour ne pas sortir des limites du possible, les textes et les monuments sont muets là-dessus. Mais ces modifications durent être des modifications de détail et non une révolution essentielle. Satisfaits des résultats obtenus, ils devaient considérer comme un nouveau progrès la superposition de nouveaux rangs de rames et ils allèrent ainsi jusqu'à ce que la complication de la machine fut telle, qu'elle ne manœuvra plus à la mer que d'une façon très défectueuse. Les bâtiments étaient devenus trop hauts; le nombre exagéré des files de rameurs rendait presque impossible l'effort d'ensemble. Le principe même de la superposition des rameurs disparut, mais non sans avoir été poussé à ses dernières conséquences.

IV

Il ne me reste plus qu'à présenter quelques observations de détail sur le reste du gréement.

Dans la dière primitive, fig. 3 et pl. 4 fig. 3, deux avirons assujettis à l'arrière le long du flanc du bâtiment font l'office de gouvernail. L'extrémité supérieure est munie de barres qui permettent au timonier debout de les manœuvrer des deux mains, la barque surtout en cette partie étant fort étroite. Les avirons sont de grandes dimensions et la pelle diffère de celle des avirons ordinaires. Elle se compose de deux moitiés inégales, la partie antérieure étant plus étroite, la partie postérieure plus large. De cette façon, lorsqu'on laisse aller l'aviron, il se présente, grâce à l'action de l'eau, par la tranche et n'influe pas sur la marche du navire. Lorsque le timonier veut s'en servir, il le fait pivoter et lui donne l'inclinaison voulue. Naturellement, sur des navires de dimensions considérables, il faudra un mécanisme un peu plus compliqué, le timonier n'ayant plus les deux bras assez longs pour tenir à la fois les deux barres (1). Mais aucune

(1) V. le contre-amiral Serre, p. 27 et suiv. et A. Breusing, *Philolog. Rundschau*, II Jahrg., n° 46, p. 1468 et suiv.

trace de ces perfectionnements n'existe ici. L'attitude du timonier sur la fig. 3 de la page 51 et sur la fig. 3 de la pl. 4 est assez curieuse. Il ne manœuvre que le gouvernail de bâbord et laisse aller celui de tribord. D'autre part, il a la main droite levée, et ce geste de commandement semble s'adresser aux rameurs de tribord que nous n'apercevons pas. Ceux de bâbord visibles ramant avec vigueur, on peut supposer qu'il commande aux autres de *laisser courir* ou de *scier* et que, par conséquent, le bâtiment est sur le point de virer.

J'ai fait reproduire le fragment n° 4 ci-joint pour donner une idée de la voilure du bâtiment. Ce fragment paraît bien être le même que celui de la pl. II de ma *Trière* où il est complété par un autre. C'est donc à cette planche qu'il faut se reporter. On y verra que la dière n'a qu'un mât central terminé par une hune en forme d'entonnoir; cette hune devait être assez grande, puisque sur l'un des navires du vase de Caeré elle sert de poste de combat à un guerrier qui lance des traits.

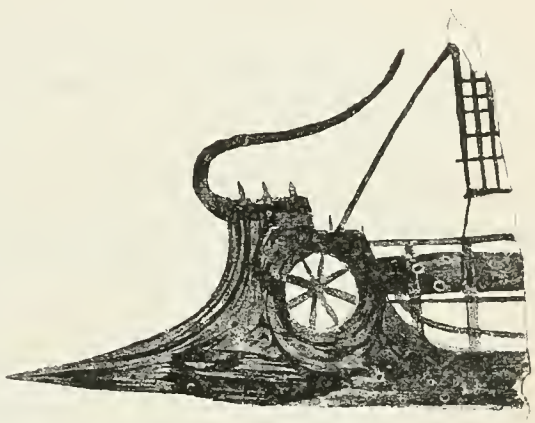


Fig. 4.

Ce mât qui est fort bas porte une vergue horizontale, non figurée sur le vase, mais nécessaire, à laquelle pend une grande voile carrée. Cette voile serait orientée au plus près si l'on ne suppose que l'artiste l'a représentée de face parce qu'il était fort embarrassé de la figurer autrement. On aperçoit l'*écoute* qui tient le coin inférieur de la voile et le *bras* fixé à l'extrémité de la vergue.

La dière primitive ne paraît donc avoir porté qu'un mât central et une large voile carrée. La trière avait deux mâts et l'on a beaucoup discuté sur sa voilure. Graser a supposé que les voiles ἀκάτεια étaient des voiles latines. M. le contre-amiral Serre donne à sa trière des focs et des livards (1).

(1) P. 17.

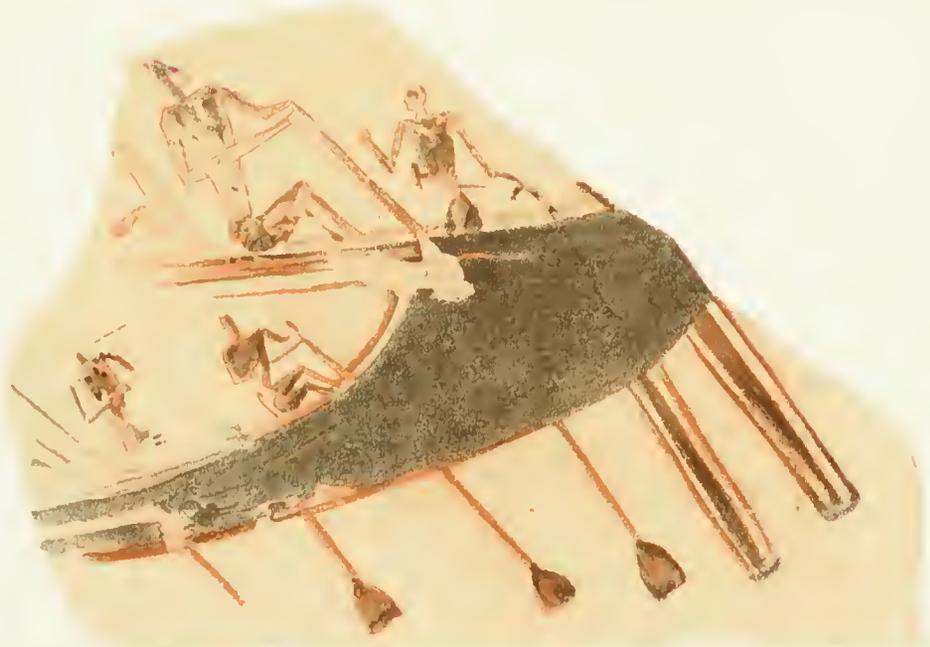
Ce gréement permet sans doute à la trière de tenir mieux le vent et de virer plus facilement ; mais il ne faut pas oublier que dans la trière les manœuvres un peu délicates se faisaient à l'aviron et que la voilure n'était qu'un accessoire. Elle semble avoir été fort rudimentaire. M. Léopold Brunn (1) pense, après Böckh, que les voiles ἀκάτεια de la trière devaient être des voiles carrées, ne différant des grandes voiles que par les dimensions. Jusqu'à nouvel ordre, il faut s'en tenir à cette opinion et réserver pour les navires postérieurs à l'époque grecque classique un gréement plus compliqué et plus savant.

(1) Dans son mémoire intitulé *ΑΚΑΤΟΣ*, tiré de la *Festschrift des Stadtgymnasiums zu Stettin zur Begrüssung der XXXV Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner*, Stettin, 1880, p. 40 et suiv.

P. S. — Ce mémoire était imprimé lorsqu'a paru l'ouvrage de M. le contre-amiral Serre, *les Marines de guerre de l'antiquité et du moyen âge*, in-8° av. planches. Lib. milit. L. Baudouin. Je me réserve de l'examiner ailleurs.

LÉCYTHE BLANC ATTIQUE

1



3

4

NAVIRES REPRESENTÉS SUR DES VASES [illegible]

[illegible] du Louvre

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

Nos 14-16 1885-1888.

CAVALIER ATHÉNIEN

ET

SCÈNES DE LA VIE GUERRIÈRE

COUPE ATTIQUE DU MUSÉE DU LOUVRE

PAR M. MAXIME COLLIGNON

Au nombre des vases de la collection Paravey acquis par le Musée du Louvre, se trouve la coupe dont nos planches 5 et 6 reproduisent l'intérieur et le revers (1). Cette coupe a été trouvée en Étrurie, à Vulci. On y reconnaît au premier coup d'œil un de ces produits de la céramique athénienne que les nécropoles étrusques nous ont si souvent livrés, et que le commerce d'Athènes exportait activement en Italie, au temps où les relations avec l'Étrurie étaient le plus fréquentes (2). La pureté du dessin, la finesse de la terre, l'éclat et le beau ton noir du vernis en dénoncent clairement l'origine. La forme est celle que les maîtres potiers du v^e siècle ont reproduite avec prédilection, pendant la période la plus brillante de la peinture rouge, depuis Euphronios jusqu'à Hiéron et Brygos ; elle a

(1) De Witte, *Catalogue Durand*, n° 250. — *Collection de feu M. Paravey*, n° 80. Ce vase porte aujourd'hui le numéro d'inventaire MNB, 1709. Hauteur, 0,135. Diamètre, avec les anses, 0,41 ; sans les anses, 0,32.

(2) Voir le récent ouvrage de M. J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 125.

toute l'élégance et la fermeté de contours des coupes qui portent la signature des maîtres les plus renommés de la céramique attique (1). Le vase du Louvre mérite donc une étude attentive, aussi bien au point de vue du style qu'en raison des sujets qui le décorent.

I

La peinture qui doit nous occuper tout d'abord est celle de l'intérieur. Elle n'offre qu'un seul personnage : un cavalier en tenue de guerre ou de manœuvre. C'est un jeune homme imberbe, à la chevelure frisée en boucles, et serrée par une bandelette rouge; son visage reproduit le type attique dans toute sa pureté : le menton plein et fort, le nez un peu allongé, la bouche fine, aux lèvres nettement découpées. Il est vêtu d'un manteau richement historié de bordures, de bandes, et d'ornements brodés; la partie supérieure du vêtement, rabattue sur les épaules, forme une sorte de collet. Épaisse et rigide, l'étoffe ne dessine pas de ces plis menus que les peintres de vases se plaisent souvent à détailler; elle rappelle beaucoup plutôt le tissu feutré dont sont faits aujourd'hui les manteaux des bergers grecs (2). Derrière la nuque du cavalier est attaché le pétase, à l'aide d'un cordon passé autour du cou; sur l'épaule pend le lien qui sert à assujettir cette coiffure quand elle est en place. Des bottines à retroussis flottants et tigrés de mouchetures, analogues à celles des cavaliers de la frise du Parthénon, complètent la tenue équestre du jeune homme. Solidement assis sur sa monture, il tient de la main droite recouverte par l'étoffe du manteau (3) les deux javelots (κρανεινα δύο πελτά) qui constituent l'armement du cavalier athénien (4). Son cheval est au repos, la tête

1. Sur les progrès de cette forme de vases, voir Klein, *Euphronios*, p. 42. M. Klein attribue une grande part dans ces progrès à Épictétos et à son collaborateur Hischylos.

2. Comparez le costume des cavaliers athéniens assistant à un convoi funèbre sur la grande amphore du cap Kolias au Musée d'Athènes. *Monumenti ined.*, VIII, pl. 2 *a*, 2 *d*. *Catalogue des vases d'Athènes*, n° 365.

3. Le même détail de la main recouverte du manteau se retrouve dans une terre cuite de Tanagra. *Gaz. arch.*, 1878, pl. XXI.

4. Ce sont les deux javelots de cornouiller dont Xénophon recommande l'usage de préférence à la longue lance. *Traité de l'équitation*, XII, 12, 13. Cf. Martin, *les Cavaliers athéniens*, p. 107.

haute, les jambes ramassées. Le peintre a indiqué le harnachement en quelques traits, avec assez de précision cependant pour qu'on y reconnaisse les différentes pièces que Xénophon comprend sous le terme général de κεκρύφαλος, à savoir la têtière (κορυφαία), la sous-gorge, la muserolle et la bride (ἡνίαι) (1). Dans le champ est tracée la formule bien connue HO ΠAIΣ KAΛOΣ.

Aucun indice ne nous permet de songer ici à une interprétation mythologique. La vérité de l'attitude, qui semble prise sur nature, les détails du costume, emprunté à la vie réelle, l'excluent au contraire: et d'ailleurs l'étude des sujets figurés sur le revers de la coupe nous montrera que l'ensemble des scènes est inspiré par la vie guerrière. Mais comment ce motif du cavalier, qui apparaît de longue date sur les vases d'ancien style, a-t-il pris sous le pinceau des céramistes attiques un caractère aussi précis? Comment un sujet de pure décoration s'est-il transformé au point de devenir une représentation fidèle du cavalier athénien? Il y a quelque intérêt à le rechercher.

De très bonne heure, le sujet de l'homme à cheval est adopté par les peintres de vases comme un élément du décor. Sur un vase de Milo, deux cavaliers tenant chacun un cheval en laisse, et se faisant face des deux côtés d'un fleuron, ont bien le caractère d'un motif ornemental (2). On sait à quel point le même sujet revient fréquemment sur les vases corinthiens, où il encadre des scènes de combat empruntées à la légende homérique (3). Ailleurs c'est le cavalier suivi d'un oiseau volant, motif qui paraît dérivé de l'imitation des coupes phéniciennes, et qui peut avoir été le point de départ des représentations de Troïlos poursuivi par Achille (4). Plusieurs de ces scènes reproduisent d'ailleurs des épisodes de la vie réelle, comme le départ pour le combat.

1) Xénophon, *op. c.*, VI, 7. Cf. Jacobs, *Xenophon's Buch über die Reitkunst*, p. 143. Koerte, *Arch. Zeitung*, 1880, p. 179. Sur la façon sommaire dont les peintres de vases représentent parfois le harnachement des chevaux, voir Duc de Luynes, *Descr. de quelques vases peints*, notice de la pl. XXXVI.

2) Conze, *Melische Thongefaesse*, pl. I, 1. Cf. Dumont et Chaplain, *Céram. de la Grèce propre*, p. 216.

3) Cratère de Caere, musée de Berlin. *Monumenti*, 1836, pl. XXXVIII B. Dumont et Chaplain, *op. l.*, p. 250.

4) Dumont et Chaplain, *op. l.*, p. 248. Cf. Loeschcke, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 51.

Quand la forme du vase ne se prête plus à la décoration par zones, et qu'il faut faire choix d'un sujet unique, le motif du cavalier peut se détacher et se transporter dans un espace plus resserré. S'agit-il par exemple d'orner le fond d'une de ces coupes à couverte blanche, qui sont fabriquées au VI^e^ siècle dans les colonies grecques d'Afrique (1)? Le peintre n'a qu'à reproduire cette figure qui deviendra le sujet principal. Tel est le cas pour plusieurs coupes du type de celle d'Arcésilas, où le cavalier est représenté escorté de l'oiseau volant ou de figures ailées (2). Vienne le moment où la céramique attique se dégage des influences corinthiennes, et supplante victorieusement les fabriques rivales, les potiers d'Athènes trouvent une tradition établie; la représentation du cavalier entre naturellement dans leur répertoire. Il est impossible de ne pas être frappé de la fréquence du type du cavalier sur les vases attiques, et cela, dès les dernières années du VI^e^ siècle (3). Mais dans les peintures contemporaines des Pisistratides, sur

(1) Voir le chapitre de M. Pottier, dans Dumont et Chaplain, *op. l.*, ch. XIX : *Type des colonies grecques d'Afrique*.

(2) Puchstein, *Arch. Zeitung*, p. 217, n° 5. Cf. Micali, *Storia degli popoli ital.*, II, pl. LXXXVII, 3. — N° 6, pl. XIII, 2. — N° 7, pl. XIII, 3.

(3) Voici la série des vases à signatures d'artistes où le cavalier figure comme sujet isolé :

A. *Vases à figures noires.*

1° Coupe d'Archiklès. Cavalier à l'intérieur. Klein, *Griech. Vasen mit Meistersignaturen*, p. 76, 1. *Musée Blacas*, 16, 1-2.

2° Plat de Soklès. Chiusi. Jeune homme conduisant son cheval par la bride. Klein, p. 79, 2.

3° Coupe de Myspios. Sur les revers, jeune cavalier casqué. Klein, p. 84.

4° Coupe de Xénoklès. Int. jeune cavalier avec l'inscr. ΟΡΙΠΟΣ. Klein, p. 80, 9.

B. *Vases à peintures noires et rouges.*

5° Coupe faite par Hischylos, et peinte par Epictétos. British Museum. Int. cavalier avec deux lances et vêtu d'un manteau à large bordure. Fig. n. Klein, p. 101, 2.

6° Coupe de Pamphaios. Coll. Bourguignon à Naples. Int. jeune cavalier barbu au galop, avec double lance; à côté de lui, un chien. Fig. n. sur fond blanc. Klein, p. 91, 6. *Arch. Zeitung*, 1884, pl. XVI, 1.

7° Coupe avec l'inscription ΜΕΜΝΟΝ ΚΑΛΟΣ, Munich. Int. jeune cavalier avec lance. Klein, p. 118, 2.

8° *Id.* Louvre. Sur les revers, cavalier entre deux grands yeux. Pottier, *Gazette arch.*, 1888, p. 172.

9° Hydrie du Musée Grégorien, avec l'inscription ΟΛΥΜΠΙΟΔΟΡΟΣ ΚΑΛΟΣ,

la coupe d'Hischylos, par exemple, cette figure n'a déjà plus un sens indéterminé et purement décoratif; elle a pris en quelque sorte une nationalité; elle est devenue le cavalier athénien (1). L'esprit national, qui se développe avec tant d'énergie au temps de Pisistrate, grâce à la richesse toujours croissante d'Athènes, se fait sentir jusque dans les productions de l'art industriel; les peintres de vases vont dès lors reproduire avec une prédilection singulière un sujet qui touche de très près aux conditions nouvelles de la vie sociale à Athènes.

Ces jeunes gens, que les peintres de coupes représentent si volontiers maniant avec aisance leur cheval fringant, appartiennent aux familles les plus aristocratiques de la ville; ils forment l'élite de la jeunesse d'Athènes (2). Leur luxe, leur beauté, les désignent à l'attention publique. Ce sont leurs noms qui se lisent sur les vases du v^e^ siècle, avec l'acclamation καλός. Léagros, Glaucon, Memnon, Hipparchos, Mégaclès (3), sont les précurseurs d'Alcibiade dans la science de la vie raffinée et élégante, de même qu'ils l'ont précédé dans la faveur populaire. Leurs occupations et leurs plaisirs défrayent la verve des peintres de vases. Ce même

ΛΕΑΓΡΟΣ ΚΑΛΟΣ. Sur la panse, deux cavaliers barbus. *Musée Grégor.*, II, pl. XX, 2. Klein, p. 130, 1. Les peintures sont noires; mais M. Studniczka fait remarquer justement que ce vase rappelle la manière de Chachrylion. *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 163.

C. *Vases à figures rouges.*

10° Coupe faite par Chachrylion, peinte par Euphronios. Munich. Int. cavalier avec un petit manteau brodé. Klein, p. 138, 3. *Mon. inédits publiés par la sect. fr. de l'Inst. arch.*, pl. XVI, 17. *Vorlegeblaetter* de Vienne, V, pl. 3. Klein, *Euphronios*, p. 54-55.

11° Coupe faite par Euphronios et peinte par Onésimos. Louvre. Int. jeune cavalier. Canino, *Mus. étrusque*, 1911, Dubois, n° 233, Klein, p. 143. L'intérieur de la coupe a été reproduit par M. V. Duruy, *Hist. des Grecs*, II, p. 588. Nous donnons plus loin la gravure de la coupe entière (fig. 1, 2, 3).

12° Coupe de Douris. Berlin, 2283. A l'intérieur, Niké devant un guerrier armé. Ce dernier porte un bouclier avec un cavalier comme épisème. Klein, p. 153, 5. *Arch. Zeitung*, 1883, pl. I. M. P.-J. Meier (*ibid.*, p. 4) a signalé l'analogie de ce cavalier avec ceux des coupes d'Euphronios.

(1) Il faut excepter naturellement les cavaliers en costume asiatique qui apparaissent aussi dans cette même période de la peinture de vases. Cf. Loewy, *Jahrbuch des arch. Inst.*, III, 1888, p. 139-142, pl. IV.

(2) Klein, *Euphronios*, p. 37. Voir le portrait du cavalier dans l'ouvrage de M. Martin, couronné par notre Association : *les Cavaliers athéniens*, l. IV, ch. III, p. 318.

(3) M. Studniczka a démontré que ces noms désignent des personnages historiques : *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 160 et suivantes.

Léagros, fils de Glaucon, que nous voyons figurer en costume de cavalier sur une coupe d'Euphronios, nous le retrouvons sur un autre vase du même maître, en costume civil, accompagné de ses amis, et se préparant à écouter un joueur de flûte (1). A vrai dire, leurs divertissements ne sont pas toujours aussi paisibles, et les peintures céramiques retracent plus d'une fois des scènes moins édifiantes de leur vie joyeuse (2). Mais c'est surtout dans leur tenue de cavalier que les artistes aiment à les montrer. On sait quel goût passionné la jeunesse d'Athènes professait pour l'équitation (3). Il est à peine besoin de faire allusion au passage bien connu des *Nuées* où Strepsiade menace son fils de lui supprimer son attelage et son cheval de selle. « Mon oncle Mégaclès ne me laissera pas sans chevaux, » répond Phidippide. Et comment, en effet, comprendre qu'on puisse se passer des brillantes parades, des exercices équestres et des chevauchées dans la poussière blanche de l'Hippodrome? Pour l'Athénien surtout, le cheval est signe de noblesse, et Sophocle était sûr d'être compris de tous en rappelant qu'Athènes avait, la première, vu dans ses rues des chevaux domptés par le frein (4). Mais ce n'est pas seulement par pur dilettantisme que la jeunesse d'Athènes tient en tel honneur l'équitation. C'est elle qui remplit les rangs encore peu nombreux de la cavalerie, bien avant que la réforme de Périclès réorganise ce corps d'élite; elle prend part au cortège religieux dans les fêtes de la cité, et la cavalcade du Parthénon témoigne assez clairement de la place qu'elle y occupe (5).

Le cavalier de notre coupe appartient à la même classe de la société athénienne; il est étroitement apparenté à ces jeunes gens dont les peintres de vases aiment à reproduire l'image. Nous trouvons un terme de

(1) Revers du cratère du Louvre représentant Héraklès et Antée. Klein, *Euphronios*, p. 149.

(2) Ainsi c'est en l'honneur de Léagros que la courtisane Smikra lance le *latax* dans une scène de jeu de cottabe peinte par Euphronios; on lit dans le champ les mots : « Τὸν ταῦδε λατάσσω Λέαγρ[ε.» *Compte rendu de la commission arch. de Saint-Pétersbourg*, 1869, pl. V. Klein, *Euphronios*, p. 104 et suiv. Rayet et Collignon, *Hist. de la Céramique grecque*, p. 167.

(3) Les monuments figurés nous en fournissent de curieux témoignages pour le VI^e^ siècle. Parmi les marbres trouvés sur l'Acropole d'Athènes aux abords du Parthénon figurent des statues de cavaliers. *Musées d'Athènes*, pl. XII. Ces statues sont antérieures aux guerres médiques. Cf. le cavalier de Vari : Loeschcke, *Mittheil. Athen.* IV, 1869, p. 302, pl. III.

(4) *Œdipe à Colone*, vers 712-715.

(5) Toutes ces questions sont traitées, avec de larges développements, dans l'ouvrage déjà cité de M. Martin.

comparaison intéressant dans la peinture d'une coupe du Louvre encore inédite, au moins en partie, et qui nous fournit de précieux renseigne-

Fig. 1.

ments sur l'éducation hippique des jeunes Athéniens (1). Cette coupe porte la signature d'un maître bien connu, Euphronios : EVΦRONIOΣ EΠOIESEN ; mais Euphronios s'est borné à exécuter le vase. Les peintures sont l'œuvre

(1) C'est celle que nous avons signalée note 3 de la p. 4, n° 11. A la bibliographie donnée par M. Klein, il faut ajouter, pour les inscriptions, *Corpus Inscr. Græc.*, t. IV, n° 8265.

d'un collaborateur dont la signature incomplète se lit sur l'un des revers : ...IMOS ΕΛΡΑΦΣΕΝ. M. Klein restitue le nom de Diot]imos (1); toutefois c'est là une simple conjecture, et nous préférons la lecture Onés]imos qui figure sur l'étiquette du Louvre (2). Le fond de la coupe (fig. 1) offre un sujet analogue à celui que nous connaissons déjà. On y retrouve le jeune cavalier coiffé du pétase thessalien, et tenant à la main ses deux javelots, mais vêtu cette fois de la fine tunique de laine et de la chlamyde qui composent le costume des éphèbes (3). Dans le champ est peinte une inscription reproduite également sur un des revers : ΚΑΛΟΣ ΕΡΟΘΕΜΙΣ : c'est un hommage rendu à la beauté d'Erothémis, qui est sans doute l'éphèbe représenté par la peinture. Dans le segment de cercle déterminé par la ligne tracée sous les pieds du cheval, on lit le nom de Lycos Λ[υ]ΚΟΣ, répété sur le revers (4).

S'il fallait un exemple de la variété que les peintres de vases savent introduire dans les sujets les plus simples, la coupe d'Euphronios et d'Onésimos nous le fournirait. Ici, nous avons sous les yeux un éphèbe au fin profil, aux membres encore délicats et grêles. La jeunesse de ses formes contraste avec l'aspect robuste du cheval qu'il manie sans effort, et qui, la tête redressée, les naseaux bien ouverts, s'avance fièrement avec l'allure courte et contenue du pas de parade. Pour le type, ce cheval diffère sensiblement de celui qui est reproduit sur notre planche 5, et de la comparaison des deux types on peut dégager quelques indications sur la date relative des deux vases.

(1) *Vasen mit Meistersignat.*, p. 143.

(2) M. Pottier (*Gaz. arch.*, 1888, p. 174) fait remarquer que cette lecture est justifiée par une inscription de l'Acropole, contemporaine de celle qui donne le nom d'Euphronios; on y lit le nom d'Onésimos. Ἐφ. ἀρχ., 1886, pl. VI. C'est aussi la lecture adoptée par les éditeurs du *Corpus Inscr. Græc.*, *loc. c.*

(3) Sur un lécythe d'Érétrie, du musée de la Société archéologique d'Athènes, Glaucon porte la même chlamyde qui est noire. *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1887, p. 163.

(4) Ce n'est pas la première fois que ce nom apparaît sur un vase d'Euphronios. Il figure sur un des fragments d'une coupe représentant une Iliupersis (n° 2281 du catal. de Berlin, Klein, *Vasen mit Meistersign.*, p. 140, 6. Cf. Robert, *Arch. Zeitung*, 1882, pl. III) et sur la coupe du Louvre montrant à l'intérieur le meurtre de Troïlos par Achille (Klein, p. 141, 8. *Vorlegeblaetter* de Vienne, V, pl. 6. Gerhard, *Auserl. griech. Vasenb.*, pl. CCXXIV, CCXXVI. Cf. Rayet et Collignon, *Céram. gr.*, p. 168). Le même nom est tracé sur une coupe d'Orvieto, représentant à l'intérieur un cavalier asiatique. Lœwy, *Jahrb. des arch. Inst.*, 1888, p. 146, pl. IV. Cf. pour les autres vases avec le nom de Lycos, Klein, *op. c.*, p. 146, n^os^ 3, 4, 5.

Le cheval peint par Onésimos a l'encolure large, la croupe pleine, le corps épais; la queue est sobrement dessinée à l'aide de quelques hachures; enfin la tête est courte et petite. Or vous retrouverez tous ces caractères dans les vases d'Euphronios qu'on s'accorde à considérer comme les plus anciens, par exemple dans la coupe de Léagros (1). Voyez au contraire combien les formes du cheval de notre planche 5 sont sèches et disgracieuses et comme la tête s'allonge à l'excès. Bien que le peintre en ait détaillé avec soin toute l'anatomie, bien qu'il ait rendu avec un grand souci de la vérité les plis de la peau à l'attache des jambes de devant, la musculature du cou et de l'arrière-train, les ondulations de la queue, ce cheval maigre et osseux n'en présente pas moins, il faut en convenir, un aspect peu agréable à l'œil. Mais on se tromperait fort, croyons-nous, en mettant ces défauts au compte de l'inexpérience de l'artiste, ou en y reconnaissant un reste d'archaïsme. Chose curieuse, ce cheval offre de grandes analogies avec ceux qui figurent sur un des vases les plus récents d'Euphronios, sur la coupe à fond blanc du musée de Berlin (2 ; les jeunes cavaliers représentés sur le revers montent des chevaux aussi peu élégants de forme. Bien plus, la peinture d'une amphore de la fin du v^e^ siècle, visiblement inspirée par la frise nord du Parthénon, montre des Amazones défilant en troupe régulière sur des chevaux semblables (3). Il faut donc admettre que, loin de relever de la tradition archaïque, ce type de cheval maigre et nerveux est au contraire le plus récent; par suite c'est la coupe d'Euphronios et d'Onésimos que nous plaçons la première dans l'ordre chronologique.

Cette même coupe est décorée sur le revers de peintures encore inédites, et qui ne sont connues jusqu'ici que par la description de M. Klein. Elles sont en rapport très direct avec le sujet que nous étudions ; elles nous montrent, en effet, avec quel soin les éphèbes athéniens sont instruits dans les règles de l'art hippique, et par quels exercices ils apprennent à manier

(1) Voir les remarques de M. P.-J. Meier sur une coupe de Munich, qu'il considère comme une œuvre d'Euphronios : *Arch. Zeitung*, 1885, pl. XI, p. 185.

(2) M. Klein (*Euphronios*, p. 240) la place vers 440. L'inscription d'Euphronios trouvée sur l'Acropole permet d'affirmer qu'elle est antérieure à cette date. Studniczka, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 141.

(3) Gerhard, *Auserlesene griech. Vasenb.*, pl. CCCXXIX-CCCXXX. Cf. Winter, *Die jüngeren attischen Vasen*, p. 35, fig. 14.

leurs montures ; aussi croyons-nous devoir en reproduire ici le dessin. La scène se passe dans un manège ; deux colonnes cannelées à chapiteaux doriques, sur l'un desquels on lit le nom de ΛΥΚΟΣ, indiquent un endroit clos et entouré de portiques. Dans le champ est reproduite l'inscription ΚΑΛΟΣ ΕΡΟΘΕΜΙΣ qui figure déjà sur le fond de la coupe. Sur l'un des revers, près de la colonne de gauche, l'artiste a représenté un épisode très réaliste, observé avec une parfaite justesse (fig. 2). Un homme fait, de taille

Fig. 2.

plus élevée que les autres personnages, tient par une des rênes un cheval récalcitrant, et se sert de l'autre rêne pour lui infliger une correction, tandis qu'un jeune garçon nu, tenant une baguette et deux javelots, s'écarte avec des gestes de frayeur. Ce personnage porte le costume de cavalier, le bonnet de peau de renard (ἀλωπηκίς) avec les pattes et la queue de l'animal retombant par derrière (1), la chlamyde et les bottines à retroussis. Il faut sans doute y reconnaître l'écuyer chargé de l'éducation des éphèbes, bien qu'il se livre à un acte de violence formellement réprouvé par Xénophon : « Ne jamais user de colère avec un cheval est un bon précepte... Ceux qui les

(1) Voir l'article de M. Heuzey, ΑΛΩΠΕΚΙΣ, *Dict. des antiquités gr. et rom.* de Daremberg et Saglio.

contraignent à force de coups ne font qu'augmenter leur frayeur (1). »

Le reste de la composition, sur les deux revers, est occupé par quatre jeunes cavaliers, portant la tenue équestre que nous avons déjà décrite (fig. 2 et 3). La chlamyde flottant au vent, charmants d'élégance et de souplesse, ils s'avancent en file, maintenant leurs chevaux à la même allure, une sorte de trot de parade (2) ; ils s'appliquent à obtenir de leurs montures cette régularité d'allure que Xénophon admire dans une troupe de cavalerie.

Fig. 3.

lorsqu'on n'entend « qu'un bruit de pas cadencés, un souffle et un hennissement collectifs (3) ». On connaît d'autres scènes montrant les exercices équestres des jeunes gens. Ainsi, sur une coupe de Munich, que M. P.-J. Meier attribue à Euphronios, on voit des éphèbes se formant à l'équitation sous la surveillance d'hommes plus âgés. L'un d'eux s'apprête à s'enlever à l'aide d'un bâton pour sauter sur la croupe d'un cheval tenu en laisse ; un autre dresse son cheval et le fait trotter en le conduisant par la bride (4).

(1) Xénophon, *Traité de l'équit.*, VI, 13-15.

(2) Pour l'attitude des cavaliers, nous renvoyons le lecteur aux commentaires de M. E. Pottier, dans le fascicule précédent des *Monuments : Lécythe blanc du Musée du Louvre*, p. 16.

(3) Xénophon, *op. c.*, XI, 1, p. 286, de la traduction française de M. Talbot.

(4) *Arch. Zeitung*, 1885, pl. XI.

Mais c'est la première fois, croyons-nous, qu'une peinture de vase de cette époque nous montre un peloton de cavaliers manœuvrant avec ensemble, et si l'on songe que la coupe d'Euphronios et d'Onésimos est antérieure à la frise du Parthénon, on n'en sera que plus frappé d'y trouver déjà le sentiment du rythme et de la grâce qui éclate dans l'œuvre du sculpteur.

Dans toutes ces scènes, les jeunes gens portent le costume de la cavalerie attique (1); elles sont donc en rapport très étroit avec le rôle militaire de la jeunesse athénienne. Nous ignorons si, au v^e^ siècle, l'éducation éphébique comportait un service effectif dans la cavalerie (2). Ce qui est certain, c'est que la cavalerie comptait dans ses rangs de très jeunes gens. Sur une coupe d'Orvieto bien connue, ce sont des cavaliers imberbes qui subissent la *dokimasie*, et sont passés en revue par deux membres de la Boulé, assistés d'un greffier (3); le cavalier Dexiléos est tué à vingt ans devant Corinthe. Antérieures à la réforme de la cavalerie attique par Périclès, nos peintures ont par suite la valeur de précieux témoignages historiques; elles prouvent que, dans la première moitié du v^e^ siècle, le corps des cavaliers se recrutait parmi les jeunes gens des meilleures familles d'Athènes, exercés dès leur adolescence à remplir leurs devoirs militaires.

On peut donc, sans hésiter, reconnaître dans le personnage de notre planche 5 un de ces jeunes gens enrôlés dans la cavalerie, et servant sous les ordres de l'hipparque. Il nous reste à indiquer par quels caractères cette peinture diffère des sujets analogues déjà connus. Vous ne retrouvez pas ici l'allure brillante et fière des cavaliers d'Euphronios. Immobile comme une vedette, chaudement enveloppé dans son manteau de guerre, le cavalier semble détaché à quelque avant-poste: il y a peu de peintures de vases qui dénotent une observation aussi attentive de la nature, et, pour tout dire, un sentiment aussi réaliste. Et de fait, un pareil spectacle devait se présenter souvent aux yeux des artistes; les exercices du champ de manœuvre les en rendaient témoins. Qu'on se rappelle les vers des

(1) Ce costume devient si bien la caractéristique du cavalier, qu'il est porté même par des personnages héroïques, par exemple par Troïlos. Cf. les remarques de M. Klein, *Euphronios*, p. 231. Pour les représentations de Troïlos, voir *Annali*, 1875, p. 188.

(2) M. Dumont accepte cette hypothèse, *Essai sur l'éphébie attique*, p. 16.

(3) Koerte, *Dokimasie der attischen Reiterei*, *Arch. Zeitung*, 1880, pl. XV, p. 177 et suivantes. Cf. Martin, *les Cavaliers athéniens*, p. 326 et suivantes.

Acharniens où, en quelques mots, Aristophane dessine un véritable tableau : un cavalier revenant tout transi, un soir d'hiver, des manœuvres équestres (1). N'est-ce pas en s'inspirant de ces scènes quotidiennes que l'artiste a su donner à son œuvre un accent de vérité si particulier et si personnel ?

II

Les scènes peintes sur le revers de la coupe du Louvre (pl. 6) appartiennent au même ordre de représentations; on y reconnaît sans peine deux épisodes de la vie guerrière : le départ et le retour. La scène du départ occupe la partie supérieure du revers. A gauche, une jeune fille vient de verser la libation d'adieu à un hoplite qui s'équipe pour le combat et tient encore à la main l'œnochoé; l'expression de son visage, le geste de sa main gauche levée, traduisent la tristesse de la séparation. L'hoplite, tenant de la main gauche sa lance et son bouclier, vient de prendre son casque suspendu au mur; il n'a pas encore endossé la cuirasse et n'est vêtu que de la courte tunique portée sous l'armure par les soldats à pied; ses longs cheveux sont serrés par une bandelette, en attendant qu'il les dénoue et les laisse flotter sous le couvre-nuque du casque. Plus loin, le premier plan est occupé par un jeune cavalier qui se dirige vers le dehors et s'apprête à emmener son cheval. Vêtu du manteau de campagne que nous avons déjà décrit, coiffé de l'*alopekis*, et armé de ses deux javelots, le jeune homme se retourne vers sa monture; il a posé la main gauche sur le front de l'animal, comme pour arranger les crins du toupet, ou pour donner un dernier coup d'œil au harnachement. Enfin, au second plan, derrière le cheval, un vieillard dont les cheveux et la barbe sont peints en blanc (2) donne les signes d'une douleur profonde : appuyé

(1) ..... κἄθ' ἕτερον νυκτερινὸν γένοιτο
ἡμιαλῶν γὰρ οἴκαδ' ἐξ ἱππασίας βαδίζων,
εἶτα κατάξειέ τις αὐτοῦ μεθύων τὴν κεφαλήν. Ὀρέστης.

Acharniens, vers 1161 et suivants.

(2) On retrouve cette technique dans plusieurs vases; cf. en particulier la coupe de l'*Ilioupersis* de Brygos. Heydemann, *Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos*, pl. I, p. 10.

sur son bâton, le buste incliné, il a ramené la main gauche sur la tête en signe de deuil, et il assiste, avec un désespoir silencieux, au départ de ses fils (1). Dans le champ est peinte l'inscription suivante : HO ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ. Il est impossible de se méprendre sur le sens de la scène; l'artiste l'a clairement indiqué par l'attitude des personnages et par leurs gestes; il a même poussé le scrupule de l'exactitude jusqu'à rendre les plus fines nuances. Examinez, par exemple, la pose du cheval : c'est bien l'animal plein de feu et de vigueur qui, impatient de partir, ramassé sur lui-même, le cou droit et la tête haute, semble ronger son frein.

Sur la partie inférieure du revers est représenté le retour après la campagne. La scène est divisée en deux par une colonne ionique, qui, suivant une convention bien connue, sépare l'intérieur de la maison de la cour à ciel ouvert. Au mur de la chambre ou du portique sont accrochées des tablettes fermées par un lien, avec le roseau à écrire. On lit dans le champ : ΚΑΛΟΣ HO ΠΑΙΣ. Sauf le vieillard, qui a disparu, nous retrouvons les mêmes personnages. Alourdi par le poids de l'armure et par la fatigue de la marche, tenant encore au bras gauche son bouclier (2), l'hoplite est assis sur un tabouret. Il est coiffé d'un casque attique à timbre bas, dont les garde-joues sont relevés, et porte la cuirasse de cuir lacée sur le côté gauche, comme l'Héraklès tirant de l'arc du fronton oriental d'Égine. L'artiste a rendu avec un rare bonheur l'attitude lasse que souligne encore le geste du bras droit; on sent que la lance est un point d'appui pour le corps appesanti du guerrier. Debout devant lui, la jeune fille lui présente une phiale pleine, en signe de bienvenue. Voici enfin le jeune cavalier, heureusement revenu, comme l'hoplite, de son expédition. Il a déposé ses javelots, et il est tout entier aux soins qu'il donne à son cheval : voyez avec quelle sollicitude il a saisi à deux mains la tête de sa monture, pour examiner attentivement l'œil, la bouche et les naseaux. Ici encore, nous pouvons noter la même justesse d'observation que dans la scène précédente. Le cheval n'a plus l'allure impatiente que nous avons

(1) Comparez, pour l'attitude, le vieillard qui assiste au retour d'Héraklès sur la coupe d'Eurysthée, signée d'Euphronios. Klein, *Euphronios*, p. 89.

(2) On reconnaît facilement dans l'appendice fixé au bas du bouclier le tablier de cuir ou d'étoffe qui servait à protéger les cuisses du guerrier. Voir l'article CLIPEUS, *Dictionn. des Antiq. grecques et romaines*, I, p. 1252.

remarquée plus haut: une des jambes de derrière est fléchie, et le pied pose sur la pointe du sabot : c'est l'attitude que prend naturellement le cheval après la fatigue d'une longue course.

Ces deux scènes sont disposées avec un art parfait, et l'on ne saurait trop admirer le rythme savant et régulier des lignes. Mais si l'arrangement de la composition appartient bien au peintre, et si le groupement des figures accuse un effort bien personnel, quelle est, dans l'invention, sa part d'originalité? Jusqu'à quel point a-t-il créé, et que doit-il à la tradition?

On sait que les nécessités de la production rapide obligeaient les peintres de vases à puiser dans une sorte de répertoire courant, à revenir, en les modifiant à leur gré, sur des sujets déjà traités. Tel est le cas pour le peintre de notre coupe, et nous avons ici un curieux exemple des procédés de composition adoptés par les artistes céramistes. Pour peu qu'on soit familiarisé avec les peintures de vases grecs, on reconnaîtra facilement que cette scène si bien agencée peut se décomposer en épisodes très distincts qui figurent fréquemment sur les peintures de vases, tantôt isolés, tantôt groupés deux à deux, tantôt formant un ensemble: ce sont les suivants : 1° la scène d'armement et de départ pour le combat; 2° l'adieu; 3° le retour; 4° la libation.

Il serait facile de dresser pour chaque scène un catalogue de monuments, et de montrer ainsi qu'elle est entrée de bonne heure dans le répertoire des céramistes grecs. Ce travail a été fait en partie par M. Luckenbach, dans un mémoire où l'auteur étudie les rapports des peintures de vases avec la poésie épique [1]. Nous nous bornerons à citer quelques exemples empruntés surtout aux œuvres des maîtres potiers du v^e^ siècle, c'est-à-dire aux vases qui présentent les analogies les plus directes avec la coupe du Louvre. Les scènes d'armement sont plusieurs fois traitées par Euphronios; ainsi elles figurent sur les revers de la coupe malheureusement très fragmentée de la Dolonie, et sur un des revers de la coupe de Troïlos [2]. Chachrylion a utilisé ce motif pour décorer un fond de coupe,

[1] H. Luckenbach, *Das Verhältniss der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos*, *Jahrbücher für class. Philologie* de Fleckeisen, XI^e^ supplément, Leipzig, 1880, p. 493-637.

[2] Klein, *Vasen mit Meistersignaturen*, p. 140, n° 5, p. 142, n° 8.

où un jeune guerrier déjà revêtu de son armure saisit son bouclier (1). Même sujet sur une coupe de Douris, où plusieurs personnages s'équipent en présence d'un vieillard et d'une femme (2). Peu de scènes sont plus fréquentes que celle de l'adieu : elle figure déjà sur les vases corinthiens et chalcidiens, et les peintres de vases du v^e^ siècle ne font que suivre une tradition ancienne (3). Les personnages sont tantôt anonymes, tantôt désignés par des inscriptions qui y font reconnaître des héros de l'épopée, comme Ajax et Teucros faisant leurs adieux à Télamon et à Périboia, ou Hector prenant congé de Priam et d'Hécube. On retrouve dans ces scènes les personnages typiques de la coupe du Louvre : ainsi, sur un vase avec l'inscription MEMNON KALOS (4), Ajax prend congé d'un vieillard appuyé sur un bâton ; Télamon a la même attitude sur le vase d'Ajax et Teucros (5). Ici encore, rien qui ne soit connu par de nombreux exemples.

Sur notre vase l'élément caractéristique du retour est le groupe de l'hoplite et de la jeune fille qui lui tend une coupe pleine. On sait combien ce sujet a été reproduit fréquemment par les peintres de coupes à figures rouges ; très souvent ils en ont fait choix pour décorer l'intérieur, sans se préoccuper de le mettre en rapport avec les peintures du revers (6). On s'explique d'ailleurs sans peine cette prédilection pour un sujet qui forme un tout indépendant, et remplit à merveille l'espace à décorer. En l'absence d'inscriptions et d'attributs, la scène est loin d'offrir toujours un sens précis, et elle a donné lieu à des interprétations très différentes. Stephani veut y reconnaître, dans la plupart des cas, l'idée d'adieu (7) : suivant lui, la scène représente un acte religieux, la σπονδή, c'est-à-dire la libation offerte aux dieux par le guerrier qui prend congé des siens, et sollicite de la bienveillance divine un heureux retour. D'autre part, M. Luc-

(1) Klein, *op. l.*, p. 129, n° 13.

(2) Klein, p. 137, n° 14. *Vorlegeblaetter* de Vienne, pl. VII, 1.

(3) Voir les exemples cités par M. Luckenbach, *op. c.*, p. 343.

(4) Klein, *Vasen mit Meistersignat.*, p. 167, n° 10.

(5) Overbeck, *Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis*, 276, t. XIII, 7.

(6) Voyez par exemple la coupe à fond blanc d'Euphronios (Klein, *Euphronios*, p. 240), la coupe de l'*Hiouperis* de Brygos, où Briséis remplit la coupe d'un vieillard assis (Klein, *Vasen mit Meistersign.*, p. 180, n° 4).

(7) *Compte rendu de la Commission arch. de Saint-Pétersbourg pour* 1873, p. 118 et suivantes. Cf. Brunn, *Troische Miscellen*, p. 61. M. Hermann se rallie à cette opinion, en interprétant un vase attique trouvé à Chypre. *Das Graeberfeld aus Marion*, p. 30. Berlin, 1888.

kenbach s'est attaché à démontrer que c'est là une acception beaucoup trop restreinte, et que l'idée de retour est plus d'une fois associée à celle de la libation (1). Bien plus, dans d'autres cas, ni l'idée d'adieu ni celle de retour ne sont exprimées, et la libation a simplement le sens d'un hommage: telle est, pour ne citer qu'un exemple, la peinture de Douris où une Néréide emplit la coupe de Poséidon (2). En réalité, la scène de la libation est une sorte de formule fort ancienne, où domine l'idée d'un hommage rendu soit à un dieu, soit à un mort héroïsé (3); les anciennes stèles de Laconie, les stèles funéraires de Béotie nous en fournissent de nombreux exemples. Il est vrai que dans la peinture de vases cette scène apparaît assez tard, et très souvent avec le caractère d'une scène de genre: mais on saisit sans peine le lien qui la rattache à une conception plus ancienne et très familière aux sculpteurs archaïques (4). Le breuvage offert au guerrier qui part ou qui revient est encore un signe d'honneur; mais l'idée a pris un caractère plus simple et plus terre à terre; transportée dans la vie réelle, cette scène fait allusion à la coutume hospitalière que les Grecs et les Orientaux ont conservée jusqu'à nos jours.

On peut voir par cette analyse qu'aucun des éléments à l'aide desquels le peintre de notre coupe a composé ses deux scènes, n'accuse une création originale; les maîtres qui l'ont précédé, et ses contemporains, s'inspirent des mêmes sujets. Néanmoins l'artiste a su combiner si heureusement tous ces sujets qu'il a fait une œuvre personnelle; on en chercherait vainement une réplique dans les autres peintures de vases.

Aucune inscription ne désigne les personnages, et nous serions en droit de reconnaître ici, sans plus insister, des scènes de la vie guerrière, si un savant dont l'autorité est grande n'avait proposé pour notre vase une interprétation mythologique (5). Parmi les scènes que nous avons rap-

(1) *Op. l.*, p. 59. Voir par exemple la scène peinte à l'intérieur d'une coupe de Brygos : une jeune fille (ΞΕΥΧΣΟ) emplit la coupe d'un guerrier (ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ) auquel elle vient d'enlever son bouclier. Klein. *op. l.*, p. 184, n° 8. *Vorlegebl.* de Vienne, VIII, pl. VI, *Mon. ined. dell' Inst.*, IX, 46.

(2) Klein, *op. l.*, p. 158, 15. Cf. *Vorlegeblaetter* de Vienne, VII, pl. II.

(3) Cf. Furtwaengler, *Mittheilungen des arch. Inst. in Athen*, VI, p. 117, VIII, p. 366. *Collection Sabouroff*, Introduction, p. 28.

(4) M. Luckenbach exprime une opinion trop absolue quand il affirme que sur les vases cette représentation a été d'abord une scène de genre. *Op. l.*, p. 551.

(5) M. de Witte propose de reconnaître d'un côté Hipponoos prenant le congé de Sisyphe,

prochées de la coupe du Louvre, plusieurs, il est vrai, ont pour acteurs des héros de l'épopée ; leurs noms les désignent clairement ; mais en est-il de même dans le cas présent, et faut-il interroger les textes pour découvrir quelque passage qui s'accorde tant bien que mal avec le sujet figuré? La question est d'ordre général ; elle peut se poser à propos d'un grand nombre de scènes analogues, et M. Luckenbach a déjà proposé une solution qui paraît fort juste (1). Ainsi que le fait remarquer l'érudit allemand, les scènes d'armement, d'adieu et de départ ne trahissent aucun emprunt à l'épopée : il n'y a rien là qui soit inspiré de la poésie épique, comme c'est le cas, au contraire, pour les funérailles de Patrocle, les aventures d'Ulysse, ou telles autres scènes relevant directement de la légende poétique (2). Si, dans les peintures de vases, Ajax ou Teucros s'arment, s'équipent, prennent congé des leurs, ces actes ne leur sont-ils pas communs avec les hoplites grecs? De telles scènes sont du domaine de la vie réelle, et les artistes n'avaient qu'à regarder autour d'eux pour en être témoins. Aussi les trouvons-nous déjà figurées sur les vases d'ancien style, avec un sens réaliste qui ne paraît pas douteux. M. Albert Dumont n'hésite pas à classer parmi les scènes de la vie ordinaire la scène d'adieu et de départ pour le combat qui est peinte sur un des spécimens les plus célèbres de la vieille céramique corinthienne, la pyxis Dodwell (3). On ne peut guère interpréter autrement les peintures d'une amphore attique à figures noires, conservée au musée de Berlin (4) : sur la face principale, un guerrier armé de toutes pièces fait ses adieux à un vieillard, en présence de deux femmes ; sur le revers, une femme accourt vers un ami du guerrier qui rapporte sur ses épaules le corps du héros mort. On le voit, dans cet ordre de représentations, les

et de l'autre le même héros revenant d'une expédition. Le cavalier de l'intérieur serait un héraut amenant le cheval d'Hipponoos. *Catalogue Durand*, n° 250.

(1) *Op. l.*, p. 541.

(2) M. C. Robert approuve de tous points la théorie de M. Luckenbach, et fait remarquer que les artistes ne sont nullement esclaves de la tradition poétique. *Bild und Lied*, p. 10-11.

(3) Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, p. 234. Cf. la note 1 de M. Pottier. On peut en rapprocher la peinture d'une hydrie corinthienne du musée de Berlin, représentant une scène d'armement pour le combat. Les personnages sont désignés par les noms d' Ἀγάνωρ, Δάπας (?), Χορώ, Ἔμαχος. Furtwaengler, *Beschr. der Vasensam.* n° 1657.

(4) Furtwaengler, *Besch. der Vasensammlung*, n° 1718. *Arch. Zeitung*, 1881, pl. CLXI, et p. 207, article de Friederichs. M. Heydemann rapproche de cette scène celle d'un vase dessiné par Tischbein, *Jahrbuch des Arch. Inst.*, I, 1886, p. 312, 313.

scènes de la vie ordinaire et les scènes mythologiques suivent un développement parallèle, et il est même fort possible que les premières aient fourni aux secondes quelques-uns des éléments les plus caractéristiques (1). On peut aller plus loin, et admettre que, dans un grand nombre de cas, les noms mythologiques tracés à côté des personnages n'ont d'autre objet que de relever, en le précisant, l'intérêt de la scène (2). Au reste, on s'explique sans peine que le passage soit aussi facile d'un ordre de sujets à l'autre. Que l'artiste s'inspire de la vie réelle ou de la légende poétique, il reste fidèle aux habitudes de l'art le plus généralisateur qui fût jamais; il ramène la composition à certains éléments typiques choisis avec soin, et il la traite dans le sens le plus large, en écartant tout ce qui est détail ou anecdote. Aussi les scènes figurées sur notre coupe sont-elles empreintes d'une rare dignité; rien de trivial ni de vulgaire dans l'expression de la douleur du départ et de la joie du retour; vous retrouvez ici la même noblesse, le même caractère idéal qui donnent aux stèles funéraires attiques un charme si pénétrant.

Nous croyons donc pouvoir admettre en toute sécurité l'interprétation que faisait pressentir le titre de cet article. Il nous reste maintenant à examiner la composition non plus dans le détail, mais dans son rôle décoratif, et à rechercher suivant quelles règles l'artiste a disposé les sujets.

Remarquons-le tout d'abord : malgré le rapport étroit qui unit les deux scènes du départ et du retour, le peintre n'a pas prétendu faire une narration : rien d'analogue au procédé usité par les orfèvres phéniciens, quand ils juxtaposent sur une coupe de métal les épisodes successifs d'une même histoire (3). Ce genre de composition répugne à l'esprit grec, du moins à la belle époque; qu'il s'agisse de sculpture ou de peinture, l'art hellénique

(1) La question de l'antériorité des sujets de la vie ordinaire sur les sujets mythologiques a été souvent discutée. Voir Luckenbach, *op. l.*, p. 335. Loeschcke, *Arch. Zeitung*, 1876, p. 116; 1881, p. 48.

(2) Il est à remarquer que parfois les inscriptions sont tracées à contresens, par exemple sur l'amphore de Teucros (Raoul-Rochette, *Mon. inédits*, LXXI, 2. Overbeck, *Her. Gallerie*, XIII, 7. Cf. Robert, *Bild und Lied*, p. 101). Sur l'usage que les potiers grecs ont fait des noms mythologiques dans les scènes de la vie ordinaire, voir les notices des planches VI et IX, par M. E. Pottier, dans Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*; cf. Rayet et Collignon, *Hist. de la Céramique grecque*, p. 250.

(3) Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, III, p. 768. Clermont-Ganneau, *l'Imagerie phénicienne*, p. 28-29.

du v^e^ siècle procède par tableaux : il choisit un moment dans une action, et le traite comme un tout indépendant. Ici, l'artiste, forcé de choisir deux sujets, les a disposés non comme une suite, mais comme deux tableaux dont les lignes se correspondent avec une parfaite rigueur et convergent autour du centre comme les rayons d'une roue autour de l'essieu. Le cavalier est la figure symétrique du cavalier, l'hoplite celle de l'hoplite; dans la scène du retour, où le vieillard ne paraît point, une colonne cannelée remplace la figure absente ; elle prolonge dans le registre inférieur la ligne centrale qui soutient la composition. Il y a là un effet rythmé, analogue à celui de la strophe et de l'antistrophe dans le chœur tragique. Cette régularité n'exclut pourtant pas la souplesse, et l'artiste a su garder toute sa liberté sans s'astreindre à une sorte de précision géométrique ; il ne s'est nullement préoccupé, pour choisir son point de vue, de la place des anses; les deux tableaux ne reposent pas sur la ligne droite qu'on peut tracer entre les points d'attache des anses, et qui divise exactement la surface du cercle. Une légère déviation atténue au contraire ce qu'une rigidité trop absolue aurait de choquant pour l'œil, et donne un caractère d'aisance et presque d'abandon à cette composition si méthodique.

La symétrie est donc complète, aussi bien dans les lignes que dans les sujets. Mais ce n'est pas tout. Poussant encore plus loin la recherche de l'unité dans la composition, l'artiste a établi une relation intime entre les sujets du revers et celui de l'intérieur. Le motif du cavalier en tenue de guerre, qui occupe le fond de la coupe, n'est à vrai dire qu'un rappel de la même figure mêlée aux scènes plus développées du revers : c'est le cavalier que nous avons vu prêt à partir, mais figuré cette fois au cours de la campagne qui commence avec la scène du départ et finit avec celle du retour. Le peintre a ainsi donné à ses trois sujets la plus étroite cohésion, en les empruntant tous trois à des épisodes de la vie militaire chez les Athéniens.

Ce n'est pas sans tâtonnements que les peintres de vases du v^e^ siècle ont atteint à cette perfection dans la symétrie. Sans doute ils l'ont cherchée dès le moment où l'ancienne décoration par zones est abandonnée et les amphores à figures noires trahissent déjà un effort visible dans ce sens ; l'amphore du Musée Grégorien que nous avons citée plus haut en est

un exemple remarquable (1). Toutefois le problème, assez facile à résoudre pour les amphores où la face et le revers s'opposent si nettement, se complique quand il s'agit des coupes. Tant que la décoration de cette forme de vase admet à l'extérieur deux grands yeux figurés sur chaque revers, près de l'attache des anses (2), l'espace à remplir est assez restreint: une seule figure y suffit au besoin. Mais quand cette méthode tombe en désuétude, il faut s'ingénier, et retracer sur le revers des compositions plus étendues. Ce serait une étude fort curieuse que de suivre pas à pas les tentatives faites par les peintres de coupes pour réaliser ce progrès: elle dépasserait malheureusement le cadre de cet article, et nous devons nous borner à résumer la question. Si l'on examine les coupes de l'époque de transition, qui admettent l'emploi simultané de la peinture noire et de la peinture rouge (3) et qui remontent à l'époque des Pisistratides, on observe tout d'abord que la peinture du fond continue à représenter un sujet isolé, tout à fait indépendant : c'est un cavalier, un guerrier armé, un Silène, un jeune homme dans l'attitude de la course. Tout l'effort des artistes se concentre sur les peintures du revers. Les peintres paraissent avoir suivi d'abord une méthode empruntée à la décoration des amphores: ils procèdent volontiers par antithèses, opposant à un sujet mythologique une scène de la vie ordinaire (4). Tel est le cas pour plusieurs coupes de Pamphaios, qui se rattache au cycle d'Épictétos, et dont la période d'activité peut être reculée jusqu'aux dernières années du VI^e^ siècle (5). Une coupe de Corneto, qui porte sa signature, montre à l'intérieur un Silène saisissant une Ménade, et sur les revers, le combat d'Héraklès contre Kyknos opposé à une scène de palestre (6). Les œuvres du même maître nous four-

(1) M. C. Robert cite d'autres exemples : *Bild und Lied*, p. 81. Depuis, M. Morgenthau a consacré un mémoire à cette question, en étudiant spécialement les vases à peintures noires : *Der Zusammenhang der Bilder auf griechischen Vasen*. I. *Die schwarz-figurigen Vasen*, Leipzig, 1886.

(2) Cf. pour cette forme, Lau, *Griechischen Vasen, ihre Formen und Decorationssystem*, pl. XVII, 1. Genick et Furtwaengler, *Griechische Keramik*, pl. XXVII.

(3) On en trouvera la série dans Klein, *Vasen mit Meistersignaturen*, p. 87-134.

(4) Cf. Klein, *Euphronios*, p. 28, et p. 101. M. Klein établit une distinction entre la composition *antithétique* et la composition *cyclique*. Cf. les remarques de M. C. Robert, *Bild und Lied*, p. 85, note 9.

(5) O. Rayet le place au contraire après Sosias et Brygos. *Hist. de la Céramique*, p. 198.

(6) *Vorlegeblaetter* de Vienne, série D, pl. V. *Mon. ined. dell' Inst.*, vol. XI, pl. XXIV.

nissent un exemple d'un premier progrès, qui consiste à choisir les deux scènes du revers dans un même ordre de sujets. Ainsi une joueuse de crotales entre deux Satyres fait pendant à Dionysos (1); ailleurs vous trouvez d'un côté des archers conduisant leurs chevaux et des guerriers à cheval, de l'autre un combat qui s'engage (2).

Un progrès décisif est accompli quand le peintre arrive à subordonner rigoureusement le choix de la peinture de l'intérieur à la nature des sujets placés sur le revers. Nous le trouvons réalisé dans l'œuvre d'un des maîtres les plus brillants de la céramique attique, Euphronios. L'unité de composition est parfaite dans la coupe de Troïlos, qui doit prendre rang parmi les œuvres les plus récentes du potier athénien; elle n'est pas moins absolue dans la belle coupe des Exploits de Thésée publiée ici même par M. de Witte (3), et de plus, l'intérieur, au lieu d'une figure unique, offre un véritable tableau à plusieurs personnages. Faut-il attribuer à Euphronios l'honneur de cette innovation qui donne à la coupe attique le caractère d'une parfaite œuvre d'art? L'hypothèse est fort vraisemblable; elle prend plus de force encore si l'on se reporte à la coupe peinte par Onésimos et dont nos bois reproduisent les peintures. Il est naturel que les artistes employés par Euphronios dans son atelier aient adopté les principes de composition inaugurés par le maître potier. Ces principes vont d'ailleurs prévaloir chez les peintres de coupes postérieurs à Euphronios; Douris s'y conforme le plus souvent, et l'on sait quelle unité de composition Hiéron introduit dans les scènes où il retrace, d'un pinceau si libre, des épisodes de la vie privée.

Notre étude ne serait pas complète, si nous ne cherchions à déterminer, avec autant de précision que possible, la date de la coupe du Louvre. Le caractère symétrique de la composition nous fournit un premier indice : il est clair que le vase appartient à une époque où l'évolution dont nous avons esquissé l'histoire, est désormais un fait accompli. D'autre part, la paléographie des inscriptions n'accuse pas une date très avancée dans le

(1) *Vorlegebl.* de Vienne, série D, pl. IV.

(2) Klein, *Vasen mit Meistersign.*, p. 93, 16. Coupe du musée du Louvre.

(3) *Monuments grecs*, 1882, pl. I, II. Il y a là, pour le classement des vases d'Euphronios, un élément que M. Klein a, croyons-nous, trop négligé. L'ordre adopté par ce savant est loin d'être incontestable. Voir P.-J. Meier, *Arch. Zeitung*, 1885, p. 185. Studniczka, *Jahrbuch des arch. Inst.*, t. II, 1887, p. 162, note 122.

v^e^ siècle (1) : les lettres sont attiques : le sigma (ϛ) et le lambda (ʟ) n'ont pas la forme ionienne qui commence à s'introduire dans les inscriptions privées vers le milieu du v^e^ siècle (2). Nous nous trouvons donc ramenés à une période assez rapprochée de celle des vases les plus récents d'Euphronios. Les caractères du style confirment cette manière de voir. Le dessin est déjà plus souple que dans les peintures d'Euphronios, et n'offre plus que de faibles traces d'archaïsme. Malgré l'admirable pureté du trait, et la netteté élégante des contours, l'exécution n'a pas au même degré la rigueur irréprochable, le fini consciencieux qui placent au premier rang les œuvres du maître athénien ; enfin vous ne retrouvez plus ici les proportions élancées, les formes un peu grêles des personnages de la coupe de Thésée. Néanmoins, le style est beaucoup plus voisin de celui d'Euphronios que de la manière parfois un peu sèche de Douris ou du faire si personnel et si caractérisé de Hiéron. Le type du cavalier, dans la peinture de l'intérieur, rappelle à certains égards celui de la figure virile qui décore l'intérieur de la coupe polychrome de Berlin (3) et nous avons noté des analogies semblables dans l'exécution des chevaux. Il est à peine besoin de rappeler la communauté d'inspiration que trahit le choix du sujet du cavalier ; on sait déjà qu'Euphronios traite volontiers ce même motif. Pour toutes ces raisons, et en tenant compte des différences de style, on peut proposer pour la coupe du Louvre une date assez rapprochée de 450. C'est même une hypothèse fort séduisante que d'y reconnaître l'œuvre d'un des successeurs immédiats d'Euphronios, et d'un artiste formé à son école.

(1) On sait d'ailleurs que la fabrication des coupes commence à décliner dans la seconde moitié du v^e^ siècle. Voir Winter, *Die jüngeren attischen Vasen*, p. 5.

(2) Cf. Koehler, *Mittheil. des arch. Inst. in Athen*, 1885, p. 378. Poltier, dans Dumont et Chaplain, *op. l.*, p. 374. Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1880, p. 137. L'usage des lettres ioniennes a même pu commencer plus tôt. On trouve le sigma ionien sur la coupe d'Euphronios et d'Onésimos.

(3) Klein, *Euphronios*, p. 241. Cf. *Mittheil. Athen*, II, 1887, p. 235. Comparez le type d'Orphée, sur une coupe à fond blanc provenant des fouilles de l'Acropole, en 1888 ; M^me^ Jane Harrison l'attribue à Euphronios. *Journal of hellenic Studies*, IX, 1888, pl. VI, et p. 144-146.

TÊTES DE FEMMES

SUR DES VASES PEINTS

Par M. Léon Heuzey

Les bustes estampés de terre cuite, coupés brusquement au cou, aux épaules ou à la poitrine, deviennent surtout nombreux dans les sépultures grecques à l'époque où le style de la plastique se perfectionne et commence à se dégager des conventions de l'archaïsme. J'ai admis, dans mes précédentes études, que l'une des causes qui les avait multipliés était purement industrielle : à ce moment de transition, l'exécution d'une figure entière exigeant une habileté de plus en plus grande, la plastique populaire s'arrêta volontiers à des ouvrages plus simples, qui ne demandaient qu'une étude en grand de la tête [1]. Cette concession faite aux nécessités de la technique ne m'a pas empêché cependant de maintenir que la vogue des images ainsi tronquées fut singulièrement favorisée par des conceptions mythologiques familières aux Grecs, dont l'imagination se représentait volontiers sous cette forme les divinités de la végétation, de la terre et du monde souterrain.

C'est ainsi qu'il faut s'expliquer certainement la statue de Déméter Thesmophoros à Thèbes, visible jusqu'à la poitrine, ὅσον ἐς στέρνα ἐν τῷ φανέρῳ, les demi-statues, ἡμίσεα ἀγάλματα, de Déméter et de Coré à Scolos en Béotie; les images de Bacchus de Déméter et de Coré à Sicyone, τὰ πρόσωπα φαίνοντα; l'idole de Bacchus à Mégare, ἀποκεκρυμμένον πλὴν τοῦ προ-

[1] *Monuments grecs*, 1873, p. 21; 1879, p. 58. Cf. *Catalogue des figurines antiques du Louvre*, pp. 233, 213.

σώπου et d'autres exemples du même genre (1). Les mots φαίνονται, ἐν φανέρῳ sont ici des termes spéciaux de la langue religieuse des Grecs, indiquant que telle était la forme ordinaire de l'apparition, de ce que les Grecs appelaient l'ἐπιφανεία de ces divinités. On sait qu'elles avaient pour trait commun, dans leur légende, de descendre sous la terre pour reparaître ensuite aux yeux des mortels ; mais, en dehors même du fait de leur retour ou ἄνοδος, il était de leur nature et de leur essence d'être figurées comme engagées à demi dans les profondeurs du sol (2).

Cependant, parmi les bustes estampés de l'époque hellénique, on voit déjà le même usage s'étendre à d'autres divinités qui ne semblent pas aussi bien le justifier. A côté de Bacchus, figuré avec une sorte de prédilection sous cette forme, à côté des nombreuses déesses voilées, on rencontre de loin en loin un buste d'Athénè, non casquée, il est vrai, mais suffisamment désignée par l'égide et par le gorgonéion (3). Plus tard, les bustes d'Aphrodite sont très fréquents et souvent accompagnés de la figure d'Éros, assis sur l'épaule de sa mère. Un merveilleux petit vase de la région du Bosphore Cimmérien, formé d'un buste de la déesse coupé à la taille et sortant d'une coquille entr'ouverte (4), montre que la naissance d'Aphrodite s'élevant du sein des flots était interprétée comme une *montée divine*, semblable à l'*anodos* des déesses de la Terre.

Ce qui s'était passé pour les terres cuites arriva aussi pour les peintures de vases. L'idée de détacher la tête humaine, de manière à en étudier plus facilement les traits, comme le font encore aujourd'hui les débutants dans l'art du dessin, était trop naturelle pour ne pas s'être présentée

(1) Pausan. IX, 16, 5 ; IX, 4, 4 ; II, 11, 1 ; I, 43, 3. A une époque moins ancienne, comparez le magnifique tombeau des *Aterii*, où les quatre bustes des divinités funéraires, Pluton entre les Grandes Déesses et le Mercure souterrain, accolés d'enfilade et sortant d'une même plinthe, produisent l'effet d'une imposante apparition. (*Monumenti dell' Inst. archeol.*, V, pl. VII, 1849.)

(2) Les morts, comme génies souterrains, furent compris dans le même système de représentation. On s'expliquerait ainsi que le mot *buste*, malgré l'opinion contraire, ait pu être tiré de *bustum*, qui veut dire *bûcher, tombeau*. Toujours est-il que, jusqu'aux derniers temps du paganisme, la forme en buste a été considérée comme convenant plus particulièrement aux images funéraires.

(3) *Les Figurines antiques du Louvre*, pl. 19, fig. 3. C'est alors plus particulièrement *Ergané*, la déesse des travaux rustiques aussi bien que des travaux industriels.

(4) *Commiss. archéol. St. Pétersb.*, 1870-71, pl. I, fig. 1 et 2. Rayet et Collignon, *Histoire de la Céramique*, fig. 103.

d'elle-même à l'esprit des anciens; le charmant profil archaïque que M. Paul Girard a trouvé à Samos, esquissé à la pointe sur une plaque de pierre, en est une preuve manifeste (1). D'ailleurs l'exemple fut donné de bonne heure par un autre art, où la petitesse du champ à décorer appelait naturellement la représentation des têtes isolées : je veux parler de la gravure des monnaies.

La même convenance existait pour de très petits vases, comme les aryballes et les bombyles, sur lesquels on rencontre, dès l'époque du style corinthien, quelques exemples de têtes de guerriers représentées à part. Il en fut ainsi, également pour de grands vases, lorsque l'espace désigné ou réservé pour les figures y était limité (2) : de là les bustes de femmes employés parfois comme simple décor parmi les zones d'animaux de style oriental (3) ou sur le revers des coupes archaïques à figures noires et violettes.

Toutefois, pendant la période archaïque, de pareils exemples sont relativement rares et peuvent être considérés comme des exceptions. Cette manière d'amputation de la tête ne paraît pas avoir été acceptée aussi couramment dans l'usage des peintres de l'antiquité, que dans les habitudes des nôtres. Il faut dire que les anciens ne cherchaient pas autant que nous l'expression de la physionomie : c'était par le mouvement et par le caractère du corps tout entier qu'ils s'efforçaient de rendre la vie intime de leurs personnages. Il en résultait que la tête isolée gardait à leurs yeux beaucoup moins d'importance qu'elle n'en prend aux yeux des modernes. Pour adopter ce parti, ils aimaient à y être invités par quelque raison tirée des sujets mêmes. Or les divinités que l'imagination populaire faisait sortir du sol se trouvaient à propos pour leur fournir, comme aux coroplastes, le prétexte dont ils avaient besoin.

Sur les vases archaïques à figures noires, les représentations de ce genre, quoique peu nombreuses encore, deviennent significatives. C'est Gerhard qui, depuis longtemps, a montré l'importance de la coupe à ins-

(1) *Monuments grecs*, 1880, p. 15.

(2) Comparez par exemple l'amphore d'ancien style grec oriental, découverte par MM. Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, pl. LI.

(3) A. de Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. LXV. A la première zone, un buste de femme entre deux panthères : ce buste peut très bien rentrer pourtant dans les séries mythologiques dont nous parlons.

criptions où les figures en buste de ΔIONVSOS tenant le canthare, et de la mère SEMELE, s'élèvent ensemble au milieu d'une exubérante végétation de ceps de vigne chargés de leurs grappes. En effet, le retour de Dionysos ramenant Sémélé des Enfers est une des *épiphanies* divines qui sont le plus nettement établies par les textes et par les légendes locales de la Grèce : ce retour était étroitement lié aux Triétérides ou manifestations triennales du dieu. Aussi n'est-il pas nécessaire de chercher une autre explication au beau cratère archaïque de la collection Campana, sur lequel les deux têtes colossales de Bacchus et d'une déesse qui lui est étroitement associée, sont entourées de figures plus petites de Satyres et de Ménades, que paraît impressionner profondément l'apparition du couple divin (1).

Mon intention n'est pas de consacrer un travail d'ensemble aux vases peints de cette catégorie. Je voudrais seulement en faire connaître plusieurs exemples nouveaux ou intéressants et présenter quelques observations qui peuvent servir à les étudier.

Le point de départ doit être pris dans les grandes compositions à petits personnages qui rappellent l'apparition des mêmes divinités. La figure de la Terre, visible seulement jusqu'aux hanches ou jusqu'aux genoux, dans les scènes où elle porte le petit Erichthonios ou l'enfant Bacchus, comme aussi dans le combat des Géants, ses fils, contre les dieux de l'Olympe, est surtout bien connue et certifiée par un exemple où le nom de ΓE est écrit auprès d'elle (2). Le retour de Bacchus, sous une forme analogue, se trouve sur un vase dont la signification générale n'est pas moins claire (3). Il est difficile aussi de ne pas reconnaître l'*anodos* de Coré, exprimé par une figure coupée de même aux genoux, sur deux importantes peintures plus récemment publiées. Une troisième représentation de la même catégorie, avec les noms de ΠEPSΩΦATA et de ΔEMETEP, ne laisse aucun doute à cet égard (4).

(1) Gerhard, *Monum. dell' Inst. archeol.*, VI, pl. VII et *Annali*, 1857, p. 211. Cf. *Gesammelte akademische Abhandlungen*, pl. LXVIII, 1. 2. 3.

(2) *Monum. dell' Inst. archeol.*, 1877, pl. XXXVIII. Cf. 1869, pl. VI.

(3) Tischbein, *Collect. of engravings*, I, pl. 32.

(4) Cratère de Naples : Overbeck, *Kunstmythologie*, pl. XVIII, 13. — Skyphos de Naples et cratère de Capoue : Frœhner, *Annali* et *Monumenti dell' Inst.*, 1884, pl. VI, tav. d'agg. M et p. 205. Cf. du même auteur, *Musées de France*, p. 68 et suiv., où les vases de la Cyrénaïque

La représentation de la même idée mythique par de grandes têtes coupées à la naissance du cou avait encore une simplicité plus saisissante et un aspect plus fantastique. Elle nous donne la sensation des proportions immenses que la croyance homérique prêtait aux dieux, sensation que les colossales images chryséléphantines des temples grecs cherchaient aussi à produire.

Les peintres de vases, pour préciser leur pensée, disposaient même d'un moyen qui avait manqué aux modeleurs de bustes en terre cuite. Il suffisait de placer auprès des têtes colossales, sur la ligne du sol, des figures plus petites : aussitôt l'intention de représenter une apparition surnaturelle devenait évidente. Il y a donc toute une classe de ces compositions dont l'interprétation ne saurait guère être contestée : ce sont celles où les têtes sont accompagnées de petits personnages, destinées à marquer à la fois le niveau du terrain, l'échelle comparative des proportions et aussi l'effet dramatique de ces apparitions, auxquelles par surcroît l'artiste donne ainsi des témoins.

Les gestes de surprise, d'admiration ou d'épouvante de ces spectateurs improvisés exprimaient à merveille la soudaineté du prodige. Il y avait même là une donnée qui prêtait à la caricature religieuse, telle que la comprenaient le drame satyrique et la comédie populaire dans leur extrême familiarité envers les dieux. Imaginez l'effet de l'un de ces masques énormes ou de ces bustes gigantesques s'élevant tout à coup sur le théâtre, au milieu du chœur des Satyres, par les trappes ou par les *échelles de Charon,* qui servaient à l'apparition des fantômes! C'est ainsi que j'expliquerais, sur les vases peints, la curieuse scène où l'on voit des Satyres, transformés en défricheurs rustiques, brandir des haches et des hoyaux, quand brusquement, devant eux et jusque sous les coups de leurs outils, se montre la tête d'une divinité souterraine, tantôt ébouriffée comme une Érinnye, tantôt jeune et gracieuse, mais toujours effrayante par ses proportions colossales (1). La légende de quelque héros comme Triopas

décorés de têtes de femmes, dont nous publions plus loin plusieurs exemples, se trouvent catalogués.

(1) Voir sur ce sujet les travaux cités dans la note précédente. Cf. la récente étude de Carl Robert (*Archæologische Märchen*, X, p. 179 et suiv.), où les mêmes têtes sont considérées comme représentant les nymphes des sources.

ou Érysichthon, encourant la colère divine pour avoir saccagé le domaine sacré de Déméter (τὸ τέμενος τῆς Δήμητρος ἐκκόψαντα), aurait très bien pu être travestie de cette manière (1). Dans l'antiquité, l'homme de la campagne devait craindre en maintes circonstances de se rencontrer face à face avec les redoutables déesses dont il exploitait le domaine : il n'est pas indispensable de supposer un fait précis de leur légende ou une cérémonie à jour fixe de leur culte.

Sans doute, lorsque les petites figures servant de témoins manquent tout à fait et que les grandes têtes sont complètement isolées, la signification devient plus incertaine ; mais ce n'est pas une raison pour repousser de prime abord toute idée d'une apparition divine. Il faut remarquer surtout une catégorie de ces représentations dans lesquelles, à côté de la tête, se montre la main, dépassant aussi la ligne inférieure du cadre et tenant ordinairement quelque attribut. Cette façon de couper une figure, en laissant apparaître la main, souvent même sans que cette main soit reliée au corps par aucun trait, s'écarte de notre manière et rappellerait plutôt la hardiesse des dessinateurs japonais à trancher dans le vif d'une composition. Elle présente cependant l'avantage de faire deviner le corps, dont elle indique l'action et le mouvement. L'effet, pour nous du moins, a quelque chose de brusque, d'imprévu, qui contribue à nous donner l'impression d'un être surnaturel qui apparaît et s'élève du milieu inférieur où il était engagé. Il faut considérer les compositions de ce genre comme formant une seconde classe où l'interprétation qui convient à la première est plus sujette à contestation, bien qu'il y ait encore présomption en sa faveur.

C'est l'embarras que l'on éprouve en face d'une élégante représentation que je recommande particulièrement à l'attention de ceux qui me lisent : elle est reproduite en première ligne dans notre planche hors texte n° 3, par le burin de M. Dubouchet, d'après un calque (2). Sur un lécythe blanc

(1) Diod. Sic., V, 61. — Sur le cratère de Stockholm, où la figure qui sort de terre est visible jusqu'aux genoux, il y a justement un arbre. Sur un lécythe à figures noires, où le même sujet est encadré par deux colonnes doriques, ces colonnes peuvent au contraire rappeler l'architecture scénique. Passeri, *Picturæ Etruscorum*, III, 251 ; *Annali dell' Inst.*, 1830, tav. d'agg. I, K, et Welcker, *Antike Denkmæler*, III, 15, 1 et 2.)

(2) On en trouvera aussi un bon dessin dans l'*Histoire de la Céramique* de Rayet et Collignon, pl. X, p. 217, 218.

du musée du Louvre, une tête de jeune femme, coiffée d'un *saccos* richement quadrillé, est représentée de profil et coupée de manière à laisser voir à peine le bord supérieur du vêtement et les attaches délicates du cou vers la poitrine. Au-dessus de la ligne inférieure du cadre s'élève aussi la main gauche, tenant très haut une grande lyre faite d'une écaille de tortue, une *khélys* à sept cordes, qui occupe toute une partie du champ et domine de beaucoup le niveau du front de la musicienne. Comme pour racheter cette inégalité, trois élégantes colonnes doriques aux fermes arêtes, avec leur entablement, meublent le fond du tableau et servent en même temps à bien équarrir la composition.

La coiffure rappelle par sa décoration les *mitræ versicolores* dont le peintre Polygnote paraît volontiers ses figures féminines; mais, au lieu de l'étoffe pliée de la *mitra*, c'est un véritable bonnet, caractérisé par son extrémité ornée de glands et tombant en pointe de résille. Une coiffure analogue est portée par l'Aphrodite des monnaies de Corinthe et, sur les vases peints, par beaucoup de jeunes déesses, comme Artémis, Coré, l'Aurore: mais elle est aussi adoptée, dans la vie ordinaire, par les femmes élégantes, par les hétaires, par les joueuses d'instruments: elle ne suffit pas pour faire reconnaître la figure qui la porte.

La rareté du motif est encore augmentée par celle du procédé. Le contour est simplement tracé à la pointe du pinceau, en bistre presque noir, sur la panse du vase, que recouvre un enduit blanchâtre. On reconnaît une variété de lécythes blancs dont la fabrication avait d'abord été monopolisée en faveur de la ville de Locres en Italie, par les archéologues, toujours trop pressés de créer des fabriques locales. Les découvertes faites en Grèce ont démontré que c'était, comme il arrive presque toujours, une question d'époque, plutôt qu'une question de lieu (1). Les lécythes de ce genre, dont les figures conservent la plupart du temps des traces d'archaïsme, ont seulement précédé, dans les nécropoles grecques, les lécythes blancs à figures polychromes, où le style attique se montre dans son libre épanouissement. Les plus anciens étaient décorés de figures noires : l'usage d'y dessiner des figures au trait fait transition et

(1) Sur ce sujet voir Albert Dumont, *Peintures céram. de la Gr. propre*, p. 52; E. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs*, p. 4 et 5. *Lécythes à fond blanc et à fond bistre du Cabinet des Médailles*, dans la *Gazette archéol.*, 1885, p. 283.

nous achemine vers l'époque où l'on commencera à remplir les contours avec des couleurs variées[1]. Notre vase a été acquis d'un marchand parisien, comme provenant de Grèce : je trouve la provenance confirmée par une note du *Journal archéologique* de Berlin, signalant en 1880, sur le marché d'Athènes, un lécythe qui est évidemment le même.

On n'a encore découvert que quatre ou cinq exemples de grandes têtes ainsi dessinées au trait sur les lécythes à fond blanchâtre. Deux de ces exemples procèdent évidemment du type ci-dessus décrit 2 : dans l'un on retrouve la lyre représentée à moitié, sans que la main soit visible; dans l'autre ce sont les colonnes doriques, au nombre de deux seulement, qui servent de cadre à la tête de jeune femme. Le lécythe du Louvre reste de beaucoup supérieur aux deux autres par la fermeté du contour, qui dénote une époque plus haute. Les traits sont ceux du profil archaïque, assouplis déjà par un pinceau exercé. L'œil, très long, est encore dessiné de face; mais on remarque que l'angle intérieur n'est pas complètement fermé, comme si les artistes commençaient à s'apercevoir qu'il y avait là une faute de dessin. En un mot, c'est le style de transition qui précède l'avènement du beau style.

Il est facile d'écrire au-dessous d'une pareille représentation : « Tête de jeune femme jouant de la lyre »; mais je ne crois pas que cette désignation, peu compromettante, rende compte de plusieurs singularités qui ne peuvent manquer de frapper les observateurs attentifs. Il semble que, si le peintre avait voulu exécuter une simple tête d'étude, il n'aurait pas choisi un motif dont l'équilibre était d'avance détruit par un attribut aussi encombrant que cette grande lyre. On s'étonne aussi de la position du cou, très penché en arrière, avec une intention marquée de mouvement. La colonnade dorique place la scène dans un lieu déterminé, devant un temple ou dans un intérieur d'architecture; les mêmes colonnes rappellent à l'esprit, presque aussi bien que le feraient des personnages debout, la notion du sol et contribuent à donner aux yeux l'impression d'une tête de proportions surnaturelles. Enfin il n'est pas jusqu'aux points marqués dans le

[1] *Archæol. Zeitung*, 1880, p. 136, note de Furtwængler; la seule différence, facile à expliquer par la rapidité de l'examen, est le nombre de quatre colonnes, au lieu de trois.

[2] *Archæol. Zeitung*, 1883, p. 198 : article de F. Winter sur les figures au trait, *Vasen mit Umriss-Zeichnung*.

champ et simulant une inscription, qui ne classent la figure parmi celles qui peuvent être accompagnées de leur nom.

Il est impossible de songer à un retour de Coré, cette déesse n'étant jamais figurée avec la lyre. Le nom de Muse a été prononcé plus à propos (1). Faut-il donc penser à l'apparition d'une muse nouvelle, de Sapho par exemple, dont les représentations sur les vases présentent assurément des analogies assez frappantes avec notre jeunesse de cithare (2)? Je crois qu'il faut plutôt se rappeler ici que les Muses faisaient partie du cortège de Bacchus. Elles revenaient avec lui dans son retour triomphal des Triétérides, qui était l'époque préférée de ses apparitions (3). Les noms de *Terpsichore*, d'*Érato*, de *Polyhymnô* servent même à désigner de véritables déesses bacchiques, qui marquent la part de la musique et particulièrement le rôle de la lyre dans les fêtes dionysiaques (4). Si l'on examine la bacchanale en bas-relief qui entoure le vase Borghèse, on voit que la jeune femme sur laquelle le dieu s'appuie et qui est élevée ainsi au rang d'épouse de Bacchus, est figurée comme une Muse, sans la couronne de lierre et avec la lyre à la main (5).

Des relations analogues avec Dionysos sont attribuées par une peinture de vase à *Eirénè*, qui est pour Hésiode l'une des Heures et pour les Orphiques, tantôt une forme d'Aphrodite, tantôt l'une des compagnes que Déméter ramène sur la terre, Εἰρήνην κατάγουσα (6). Aristophane l'appelle δέσποιναν χορῶν, et la scène célèbre où il la fait sortir de la caverne, avec *Opora* et *Théoria*, est, sous forme comique, une sorte d'*anodos*. Je crois que l'on peut très bien supposer sur le lécythe du Louvre quelque divinité demi-allégorique du même ordre, tenant de plus près aux Muses (7). Son appa-

(1) Par M. Maxime Collignon, dans sa continuation de l'*Histoire de la Céramique* de Rayet.

(2) Millingen, *Ancien unedited monuments*. I, pl. XXXIII; et surtout J. de Witte, *Collections de l'hôtel Lambert*, pl. III.

(3) Diod. Sic., IV, 3 et 4.

(4) Hygin, *Fab.* 182; Panofka, *Cab. Pourtalès*, pl. XXIX; R. Rochette, *Lettres archéol.*, pl. II.

(5) Clarac, *Musée de sculpture*, pl. CXXXI.

(6) R. Rochette, *Lettres archéol.*, pl. II. Cf. Hésiod, *Théogon.*, v. 902; *Hymn. orph.*, XL. 18; Aristoph., *Pax*, principalement v. 975.

(7) Je cite pour mémoire une ΕΥΜΟΥCΙΑ, d'après l'inscription d'une petite statue du Musée Britannique, représentant une jeune femme avec la lyre. Clarac, *Musée de sculpture*, pl. DCXX, fig. 1074, A.

rition isolée exprimerait le retour, avec la belle saison, des chœurs, des fêtes musicales et des concours lyriques.

Comme pendant au lécythe blanc du Louvre, il est impossible de ne pas en citer un autre, du British Museum, qui est de la même fabrique et peut-être de la même main. La grande tête au trait, d'un beau style encore archaïque et sévère, est aussi de celles qui ne se prêtent pas tout d'abord à l'idée d'une déesse sortant du sol : car c'est une tête de Minerve coiffée du casque à haut cimier. Il faut avouer pourtant que cette Athéné se présente avec des attributs qui ne lui sont pas ordinaires : sa main, qui se dresse devant elle, comme dans l'autre composition, tient, non pas la lance, mais un énorme fruit, grenade ou pomme. De plus, les palmettes peintes sur le fond, au lieu de former un simple ornement, se rattachent à de longues tiges végétales qui semblent monter autour de la déesse (1).

Ce que l'on peut affirmer, c'est que l'image d'une *Minerve à la pomme* n'est pas une simple fantaisie de l'humble peintre de vases. Il avait certainement emprunté cette idée à une œuvre d'art plus importante. J'en ai trouvé la preuve dans une épigramme grecque (2), qui n'a pas été relevée, que je sache, à propos de la publication du lécythe de Londres. C'est Aphrodite qui elle-même y prend à partie une Athéné de cette forme :

Πάρθενε Τριτογένεια, τί τὴν Κύπριν ἄρτι με λυπεῖς,
τοὐμὸν δ' ἁρπαλέα δῶρον ἔχεις παλάμῃ;
Μέμνησαι τὸ πάροιθεν, ἐν Ἰδαίοις σκοπέλοισιν
ὡς Πάρις οὐ σὲ καλήν, ἀλλ' ἔμ' ἐδογμάτισεν.
Σὸν δόρυ καὶ σάκος ἐστίν· ἐμὸν δὲ τὸ μῆλον ὑπάρχει·
ἀρκεῖ τῷ μήλῳ κεῖνος ὁ πρὶν πόλεμος.

Personne ne croira, avec le poète de la décadence, que l'inspiration première d'une pareille représentation ait été simplement le désir de casser, en faveur de la patronne d'Athènes, le jugement de Pâris. Le surnom de Tritogénie, bien que d'un usage courant, est ici employé au sens rigoureux. Dans l'épigramme comme sur le lécythe, il s'agit de l'antique Athéné agricole, de la déesse Tritonienne ou née des eaux, de celle qui présidait aux fêtes printanières des Skirophories et

(1) *Archæol. Zeitung*, 1883, pl. XII, fig. 2, avec l'article de Winter, précédemment cité.
(2) *Anthol. Palat.*, IX, 576 : épigramme de Nicarque. Cf. Beulé, *Monnaies d'Ath.*, p. 390.

des Errhéphories, et qui était encore représentée, dans la procession des Panathénées, par les thallophores.

Peut-être ces caractères suffisent-ils pour expliquer qu'un peintre de vases du commencement du v^e^ siècle ait figuré la tête d'Athéné apparaissant au milieu des enroulements et des palmettes. Même sans aucune allusion directe au vieux mythe oublié qui la faisait naître du sein des eaux, la périodicité de ses fêtes, associées au renouvellement de la nature, constituait pour elle de véritables épiphanies. Nous avons déjà constaté qu'Athéné se trouvait au nombre des divinités que les modeleurs ont figurées par des bustes ou par des têtes isolées. Il faut citer aussi un vase à fond rouge, d'une époque assez avancée, où la tête casquée, cette fois avec la main tenant la lance, est entourée de deux éphèbes drapés, faisant des gestes d'admiration et de surprise (1). Je me contenterai de rappeler que, dans l'une des peintures céramiques qui représentent la scène développée de la naissance de la déesse, lorsqu'elle sort du front de Zeus, deux hommes drapés, appuyés sur des bâtons, encadrent de même la composition, comme si l'artiste avait voulu montrer la présence, en quelque sorte symbolique, du peuple athénien, assistant à l'apparition de sa divine protectrice (2).

Sans doute on peut invoquer en pareil cas l'imitation routinière, la répétition inconsciente et tout industrielle de certains motifs consacrés. Cependant, à l'époque où le style de la peinture devient tout à fait libre, les représentations de ce genre, loin de perdre leur ancienne signification, la développent et l'étendent à des types nouveaux. Rares sur les vases à figures noires, presque introuvables sur les vases à figures rouges de style sévère, les grandes têtes, accompagnées de petites figures en pied ou d'attributs expressifs, deviennent fréquentes et sont l'objet d'une véritable faveur sur les vases de la Cyrénaïque et de la Chersonnèse Taurique. Or ces vases, qui présentent, aux deux extrémités du monde grec, une si grande conformité dans leur style élégant et facile, ainsi que dans le choix

(1) Vase de la Cyrénaïque, publié tout d'abord par Ch. Lenormant *Annali dell' Inst.*, 1847, pl. XLVI, fig. 1, comme une représentation de la Minerve colossale de Phidias, avec deux amateurs athéniens montés sur les échafaudages.

(2) *Élite céramogr.*, I, pl. LXIV-V, p. 198. Cf. p. 216, cf. p. 198. — Dans le tableau de la naissance d'Athéné, décrit par Philostrate, il y a deux δῆμοι, ceux d'Athènes et de Rhodes, qui assistent à la scène. (*Imag.* II, 27.)

des sujets qui les décorent, attestent surtout la grande unité de l'industrie hellénique et la diffusion des modèles athéniens (1). Le trait général de cette période, c'est que la grande tête de femme y prend de plus en plus un caractère qui tend à se confondre avec le type d'Aphrodite.

Cette confusion, volontaire ou fortuite, a produit toute une série de créations d'une grâce saisissante et hardie, qui méritent d'être publiées, quand bien même on ne devrait jamais en pénétrer le secret. Telle est entre toutes la jolie scène esquissée du pinceau le plus souple, sur une de nos petites amphores cyrénéennes, de la forme appelée *péliké*. Nous lui avons consacré la moitié inférieure de notre planche hors texte; le calque de M. Dubouchet a conservé avec soin le caractère d'élégance facile et un peu négligée du modèle (2).

Le mouvement de la tête divine, apparaissant à la lumière, est très heureusement accompagné par celui de la main enveloppée dans le péplos. L'étoffe diaphane, remontée jusqu'au-dessus de la bouche, laisse voir seulement le haut du visage, peint en blanc, et la chevelure serrée dans une éclatante *mitra*. Ce n'est pas le voile sévère qui se rabat sur le front des matrones : c'est l'ajustement frileux et coquet d'une jeune femme, encore frissonnante de son passage à travers l'obscurité des régions inférieures. Une petite terre cuite peinte de la Cyrénaïque, dans la collection du Louvre, représente une jeune fille voilée de la même manière, et l'on en retrouverait aussi quelques exemples sur les vases peints.

Deux témoins assistent à la scène : l'Amour enfant vole avec empressement au-devant de la merveilleuse apparition ; de l'autre côté, une petite figure féminine, les pieds posés sur le sol, étend les bras comme si elle tenait une bandelette ou une guirlande. On remarquera que ce sont exactement les rôles attribués par Phidias à Éros et à Peithô, dans la représentation d'Aphrodite sortant de la mer : Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος· τὴν δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθώ. A défaut de Peithô, l'hymne homérique investit les Heures des mêmes attributions auprès de la déesse (4).

(1) Sur les vases du même style trouvés en Grèce, voir M. Collignon, *Catalogue des vases peints de la Soc. archéol. d'Athènes*, nos 611-616.

(2) Voir, sur notre Pl. II, le sujet inférieur.

(3) *Pausan.*, V, II, 3 : sur la base du Jupiter d'Olympie.

(4) *Hymn. ad Vener.*

On pourrait donc être tenté de reconnaître simplement ici une tête d'Aphrodite émergeant des flots. Cependant plus d'une difficulté se présente contre cette interprétation. D'abord rien n'indique la mer : la petite figure de femme, dont les pieds marquent le niveau du sol, démontre au contraire que l'apparition a lieu en terre ferme. La présence d'Éros est banale à cette époque dans les scènes mythologiques ; d'ailleurs il assiste volontiers au retour de Coré, particulièrement sur le cratère de Capoue déjà mentionné. Enfin les hymnes orphiques associent expressément à la même scène les Heures et aussi les Grâces (1) :

Ὧραι... Περσεφόνης συμπαίκτορες, εὖτε ἑ Μοῖραι
Καὶ Χάριτες κυκλίοισι χόροις πρὸς ῥῶς ἀνάγωσιν.

J'ajouterai que la disposition du voile, ainsi remonté sur la bouche, convient mieux au type mystérieux et réservé de la fille de Déméter qu'à celui d'Aphrodite, sortant nue ou demi-nue du sein des ondes. Telles sont les objections qui m'engagent à reconnaître de préférence, dans le cas présent, le sujet traditionnel de l'*anodos* de Coré.

La même règle d'interprétation s'applique à une variante simplifiée du même sujet, que nous donnons à la page suivante, d'après une autre péliké cyrénéenne du Musée. Éros adolescent est seul en face de la grande tête de femme, qui s'élève, souriante et parée, au-dessus de la rangée d'oves, limite inférieure de la composition. Mais c'est lui cette fois que l'artiste fait poser sur la ligne du sol, comme s'il avait craint, en le laissant suspendu dans les airs, de rendre la représentation indécise : il lui a même mis aux pieds des chaussures. Le jeune dieu, penché vers la tête colossale, semble l'interroger et prendre des ordres : de la main gauche il tient une écharpe frangée, à bordures de couleur, sans doute pour ajouter une parure nouvelle au *saccos* moucheté qui ne laisse voir de la chevelure de la déesse qu'une touffe frisée au-dessus de l'oreille. Le motif est encore imité des scènes de toilette si fréquentes dans les représentations d'Aphrodite ; mais c'est de terre que s'élève cette autre reine de beauté et elle ne peut appartenir qu'au cycle des divinités

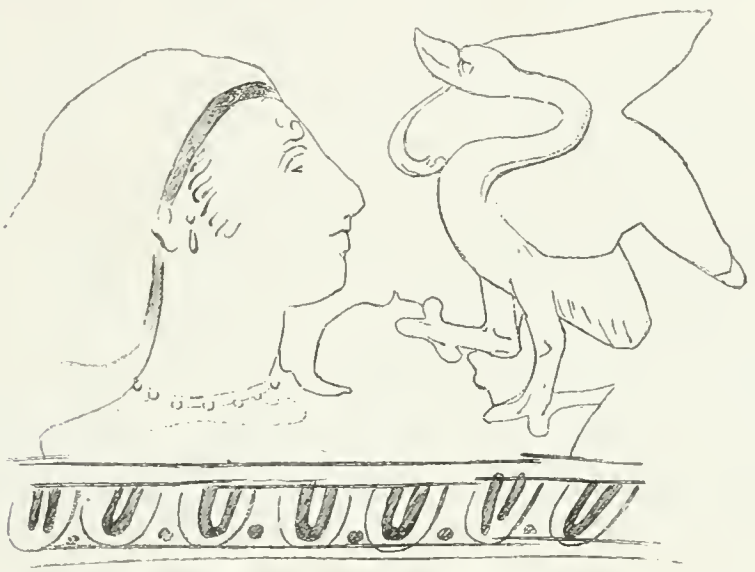
(1) *Hymn. orph.*, XLII, 6.

chthoniennes. J'ai déjà donné une interprétation analogue de deux autres vases de la Cyrénaïque, sur lesquels la même tête de femme est accompagnée d'un ou deux griffons accroupis sur le sol (1); ces gardiens des trésors cachés sous la terre écartent toute idée d'une scène marine et semblent choisis tout exprès pour justifier l'explication qui précède.

Il en est tout autrement d'un dernier exemple, reproduit plus loin d'après nos séries de la Cyrénaïque. Le vase est une petite hydrie à reliefs dorés, appartenant à une classe particulière de céramique polychrome, où la couleur bleue vient s'ajouter aux tons blancs des chairs. Il en résulte que les détails tracés par le pinceau, sur des couches blanches ou bleues, ordinairement peu consistantes, se sont en grande partie effacés, ce qui donne au dessin un contour assez vague. On reconnaît cependant une tête de femme coiffée et parée comme les précédentes,

(1) *Monuments grecs*, 1879, p. 58 ; figures dans le tirage à part.

avec la main enveloppée dans une draperie. Sur le revers de cette main repliée on est quelque peu surpris de voir posé un grand cygne. Pour expliquer un groupe aussi étrange, je ne crois pas qu'il y ait lieu de recourir à une peinture dionysiaque depuis longtemps connue, qui représente *Érato*, sous la figure d'une bacchante portant un cygne dans sa main (1). Plusieurs charmants vases attiques, récemment publiés, ont démontré la relation particulière de cet oiseau avec la représentation d'Aphro-



dite sortant des flots (2). Aucune figure accessoire ne marquant ici le niveau du sol, rien n'empêche d'admettre que la tête s'élève au-dessus de la mer et que la déesse représentée comme ἀναδυσα est franchement une Aphrodite. Le parti adopté par l'artiste ne lui permettant pas d'employer en cette circonstance le motif élégant de la déesse portée par le cygne, il n'a pas craint de placer l'oiseau sur sa main, comme il aurait fait d'une colombe. Du moment où il a voulu figurer une divinité de taille surnaturelle, la disproportion cesse d'être choquante et ne fait que donner plus

1) Vase déjà cité, article de R. Rochette.

2) Kalkmann, *Aphrodite auf dem Schwan*, article du *Jahrbuch des archæol. Instituts* 1886, I. p. 230, pl. XI.

vivement l'impression d'une apparition colossale et fantastique. A plus forte raison faut-il classer dans le cycle d'Aphrodite les nombreux vases de la même provenance, où la grande tête de femme est accompagnée seulement d'une ou de plusieurs figures d'Éros voltigeant auprès d'elle ou clairement désignée par des attributs caractéristiques comme le miroir.

L'époque des vases que nous venons de décrire est en effet celle de la grande popularité du culte d'Aphrodite, qui prend alors le pas sur les cultes mystiques et orgiastiques de l'âge précédent. De l'aveu même des anciens, les Adonidies se modèlent, par de nombreux emprunts, sur les Éleusinies et sur les Dionysies (1), en donnant un développement encore plus pathétique à l'idée fondamentale de tous ces cultes : celle de la disparition et du retour périodique des dieux favoris. Du reste, la religion d'Aphrodite ne faisait que reprendre au mythe des Grandes Déesses ce qu'elle lui avait prêté autrefois. La découverte récente des fragments de l'épopée chaldéenne et du fantastique récit qui fait descendre en personne dans les Enfers Istar, l'Aphrodite orientale, à la recherche de son bien-aimé, Tammouz-Adonis (2), a démontré que ce n'était pas seulement le fond, mais parfois la forme même de la fable orientale qui avait passé de bonne heure dans la légende d'Éleusis, telle qu'elle nous est présentée par l'hymne homérique à Déméter. Il y a eu là une transposition instinctive, une adaptation du même fond mythique à des divinités différentes qui n'étonnent plus personne, depuis que l'on connaît mieux les procédés de propagation et le lointain cheminement des contes populaires.

Il est curieux de constater que, malgré des rapports aussi étroits, la légende d'Adonis, à l'époque assez tardive où elle s'est constituée en Grèce, paraît avoir écarté avec préméditation toute la partie du récit asiatique qui représentait la déesse de l'amour et de la vie descendant elle-même dans le séjour des morts. On dirait que les Grecs se sont arrêtés devant la violence du contraste ou qu'ils n'ont pas voulu empiéter sur l'ancien domaine attribué par eux aux Grandes Déesses. Vainement on a cherché en Grèce une Aphrodite infernale : il a fallu aller jusque chez les Énianes

(1) Plutarque, *Quæst. conviv.*, 5, 6.

(2) Sur la légende chaldéenne, signalée pour la première fois par G. Smith, voir principalement, en français, J. Oppert, dans les *Annales de philosophie chrétienne*, t. VIII, 1874, et Fr. Lenormant, *les Premières Civilisations*, t. II, p. 84.

pour découvrir l'appellation toute locale de l'*Aphrodite-Persephassa* (1), qui n'a exercé aucune influence sur la croyance générale du monde grec. Quant au surnom d'*Epitymbia*, il peut indiquer seulement une Aphrodite funéraire, une Aphrodite pleurant et ensevelissant Adonis, mais rien au delà (2).

Je ne crois pas que les peintres de vases, plus que les poètes ou les mythographes grecs, aient jamais eu l'intention, dans les représentations dont nous avons donné quelques exemples, de figurer Aphrodite au nombre des déesses sortant du sol et remontant des Enfers. S'ils ont prêté volontiers à la reine du monde souterrain le type, les attributs, le cortège d'une Aphrodite, s'ils ont rapproché les deux déesses au point que l'on puisse hésiter entre l'*anodos* de l'une ou la naissance de l'autre, c'est seulement par une sorte d'euphémisme et de courtoisie religieuse. Cependant dans ces rapprochements mêmes, dans ce parallélisme établi par l'art populaire entre les deux ordres de représentations, il y a un sentiment secret des antiques rapports que les découvertes de l'assyriologie ont mis en pleine lumière. A mesure que l'hellénisme s'avançait en Orient, surtout après les conquêtes d'Alexandre, il est difficile que les Grecs, les Grecs asiatiques principalement, n'aient pas fini par être informés en quelque manière que, pour les Orientaux, la déesse qui descendait aux Enfers et qui en revenait, était Aphrodite.

1) *De mirabil. auscult.*, 155.
2) Plutarque, *Quæst. rom.*, 23.

VASES A RELIEFS

PROVENANT DE GRÈCE

(Pl. 8)

PAR M. E. POTTIER

Depuis une vingtaine d'années, l'attention des archéologues s'est portée d'une façon toute particulière sur les vases trouvés en Grèce même. C'est, en effet, la seule façon de résoudre le problème si difficile et si obscur des centres de fabrication. Malgré la supériorité numérique des produits céramiques qu'a fournis l'Italie, on reconnaît aujourd'hui que la Grèce a dû être un foyer considérable d'exportation, et l'on cherche à rendre à la métropole beaucoup de catégories de vases qu'on attribuait jadis aux ateliers établis en Italie. Les vases à reliefs sont du nombre.

Pendant longtemps on a considéré comme les œuvres d'une industrie purement étrusque les grandes jarres et les larges plats de Céré (Cervetri), en terre rougeâtre, décorés de petites zones de personnages ou d'animaux estampés en relief. Depuis qu'on en a trouvé en Sicile, on s'est demandé s'il ne fallait pas chercher le centre de cette industrie sur quelque point de la grande île (1). Les vases noirs eux-mêmes, le *bucchero nero*, d'un aspect si particulier, sont peut-être sujets aux mêmes doutes, depuis qu'on en a découvert à Rhodes et en Grèce (2). Enfin le genre improprement appelé

(1) Loeschcke, *Archæologische Zeitung*, 1881, p. 44 et suiv.; cf. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1881-82, p. 184.

(2) Sur ces questions, voy. Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 186-192; Rayet et Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, p. 340-344; J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 457 et suiv., 477 et suiv.

samien, d'une époque plus tardive et apparenté aux vases à glaçure rouge d'Arezzo, de fabrication romaine, fait l'objet de discussions analogues, car il est prouvé qu'on le rencontre dans des régions très diverses, et l'on a proposé d'y voir une sorte de *spécialité* des ateliers mégariens (1).

Nous croyons donc rendre service aux études de céramographie en publiant deux monuments, acquis par le musée du Louvre, qui appartiennent à la catégorie des vases à reliefs et qui ont été tous deux trouvés à Tanagre, en Béotie. Ils représentent les deux points extrêmes de cette fabrication : le premier rappelle, par le style des figures et par la nature de la poterie, les plus anciens spécimens de l'Étrurie; l'autre rentre dans la série gréco-romaine. Après avoir étudié le sujet de chacun de ces vases, je chercherai à en tirer des conclusions qui intéressent l'histoire générale de la céramique grecque.

I

Le fragment de vase archaïque est représenté, dans la planche 8, à peu près en grandeur naturelle. Il mesure $0^{m},13$ de large sur $0^{m},09$ de haut; il a une épaisseur de $0^{m},025$. La terre est rouge brique, d'un ton assez vif, à cassure grise, mal épurée et pailletée de petits graviers. La façon dont le revers est travaillé et la légère courbure des parois prouvent que ce morceau n'appartient pas à une simple plaque de terre cuite (2), mais à un vase de très grande taille et sans doute analogue aux jarres de Céré (3). C'est la même épaisseur de terre et presque la même couleur. La ressemblance n'est pas moins grande dans le procédé de décoration : ce sont, de part et d'autre, des figures ou des groupes de personnages qui se suivent à la file et qui sont indéfiniment répétés sous un aspect identique. Il n'y a de différence à signaler que dans le mode d'exécution. On sait que

(1) Voy. Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 352-354; Dumont et Chaplain, *op. l.*, p. 393.

(2) Voy., par exemple, celle de la collection de Luynes, au cabinet des médailles de Paris; Rayet, *Gaz. arch.*, 1883, pl. XLIX; Schreiber, *Bilderatlas*, pl. XXXIV, n° 3; Duruy, *Hist. des Grecs*, II, p. 679.

(3) Pour la forme de ces jarres, voy. *Museo Etrusco Vaticano*, 1842, I, pl. II et XXXIV; J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 456, 459.

les zones de personnages, sur les jarres ou les plats d'Étrurie, sont obtenues au moyen d'un cylindre ou d'un cachet gravé qu'on appliquait sur l'argile encore molle du vase, de façon à placer les sujets bout à bout (1). Ici, malgré la ressemblance des deux femmes, on se convaincra facilement qu'elles ne proviennent pas du même moule. Je ne parle pas des différences d'ornementation dans le costume et dans la coiffure : celles-là sont dues au travail de la pointe qui est exécuté séparément pour chaque figure, après le façonnage. Je parle des différences de proportions qui sont visibles dans tous les détails : comparée à l'autre, la femme de droite a le visage plus long, la bouche plus modelée, le menton plus fort ; les deux tresses pendantes de ses cheveux sont disposées de chaque côté de son oreille, et non pas rejetées en arrière ; la draperie qui couvre sa poitrine est bien plus haute. Il est donc impossible d'admettre ici l'emploi d'une seule estampille et, par conséquent, la technique grecque est différente de celle des ouvriers étrusques. La part d'originalité dans la main-d'œuvre est plus importante ici : ce n'est point la répétition d'un moule identique : c'est le modelé libre et personnel d'une série de figures exécutées d'après un type uniforme.

Le sujet qu'a voulu représenter le céramiste grec nous est connu par de nombreux exemples similaires. C'est le χορός des femmes qui vient, en longue procession, rendre hommage à une divinité ou à un mort. Il arrive souvent que les femmes se tiennent par la main et forment une chaîne ininterrompue. L'origine de ce motif remonte à la religion orientale. Un des monuments qui le reproduisent sous la forme la plus caractéristique est une coupe phénicienne de Chypre, où la scène religieuse est précisée par la présence de la divinité assise et recevant l'hommage de ses fidèles (2). A la même source phénicienne on peut attribuer les curieux fragments de bronze récemment découverts en Crète, dans l'antre du mont Ida (3). Le même chœur de femmes, avec des rameaux de feuillages dans les mains, apparaît au nombre des symboles funéraires sur les vases attiques de Dipylon (4). Sur d'autres vases d'un style analogue et sur les poteries corin-

(1) Martha, *l'Art étrusque*, p. 457.
(2) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, III, fig. 482.
(3) *Museo italiano di antichità classica*, II, *Atlas*, pl. IX, n° 2.
(4) *Monumenti dell' Inst. arch.*, 1869, pl. XXXIX.

thiennes, la nature religieuse de la procession n'est plus évidente au même degré (1). Enfin, sur les monuments d'époque plus récente, la danse joyeuse et familière des personnages conduits par un chef de chœur rappelle la *tratta,* usitée aujourd'hui encore dans les assemblées de fête des villages grecs (2).

Sur notre relief les deux femmes ne se tiennent pas par la main. Le geste de la main gauche élevée, la paume tournée en dehors, indique une attitude de respect et d'adoration que les monuments égyptiens et assyriens reproduisent à satiété ; elle est demeurée classique dans la sculpture grecque pour les figures d'*orants*. Il est important de signaler une représentation tout à fait analogue sur un produit étrusque. C'est une amphore du genre *bucchero nero* qui appartient au musée du Louvre et provient de la collection Campana (salle des vases noirs étrusques, n° 654 de l'inventaire; haut. 0^{m},31) ; la forme est celle que le potier Nicosthènes a copiée pour y placer des décorations dans le goût grec (3). Sur le plat de chaque anse est imprimée au moule une composition identique dans deux rectangles superposés : en haut, deux femmes drapées, les cheveux pendants, se suivent processionnellement ; en bas, une seule femme, du même type archaïque, élève en l'air la main gauche. Nous avons là une preuve palpable de la similitude des sujets employés en Grèce et en Italie pour la décoration des vases à reliefs, ainsi que l'a établi déjà M. Lœschcke.

Le costume et son ornementation prêtent à quelques observations. Nous avons sous les yeux le costume dorien primitif, le plus simple de tous, composé d'un *péplos* (4) de tissu solide et lourd, dont la partie supérieure se rabat en ἀπόπτυγμα sur la poitrine et dans le dos, tandis que

(1) Schliemann, *Tirynthe*, édit. franç., fig. 18 et pl. XVI, *b*, *c*, pl. XVII, *a; Jahrbuch des deut. Inst.*, 1887, pl. III; Micali, *Monumenti inediti*, pl. IV, A, pl. V, 3 et 4 ; Furtwaengler, *Vas. im Antiquarium*, n° 984; Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. LXV; Studniczka, *Die altgriech. Tracht*, p. 34, fig. 10.

(2) Stackelberg, *Die Graeber der Hellenen*, pl. XXIII; Schreiber, *Bilderatlas*, pl. XX, fig. 6 et 7; *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, p. 1869, pl. IV, n° 14; Frœhner, *Musées de France*, pl. XIII, 2 (il y voit le γέρανος, chœur de danse institué par Thésée); Raoul-Rochette, *Peintures antiques inédites*, pl. XV. Cf. Lenormant, *Gazette archéol.*, 1881-82, p. 183.

(3) Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 112, fig. 53; de Witte, *Etudes sur les vases peints*, p. 7 et 69; Genick, *Griech. Keramik*, pl. IV, *b*.

(4) On donne quelquefois ce nom par erreur au manteau. Les textes prouvent que le péplos dorien est un vêtement qui s'ajuste sur le corps même, comme le chiton ionien. Cf. Studniczka, *Die altgriechische Tracht*, p. 93, 124, etc.

le reste de l'étoffe plaque contre le corps, étant serré à la taille par une large ceinture (1). Les larges rondelles qu'on voit sur l'épaule gauche d'une des femmes me paraissent s'expliquer par l'emploi des grandes fibules de métal (ἕλικες ou κάλυκες) dont on se servait déjà à l'âge homérique (2) et qui sont restées jusqu'au VI^e^ siècle l'ornement usité du costume féminin. L'introduction du costume ionien et les lois somptuaires, dirigées par les législateurs contre le luxe des femmes, ont fait abolir cette mode (3), mais le changement ne s'est sans doute pas accompli sans résistance et, pendant toute la durée du VI^e^ siècle, les femmes ont continué à porter de beaux vêtements, couverts de broderies et enrichis d'appliques métalliques, comme le célèbre vase François en offre des exemples connus (4). Si la seconde femme n'a pas les mêmes ornements, c'est peut-être qu'elle porte le costume dorien, plus récent, cousu sur la partie ouverte, qui n'exigeait pas l'emploi des agrafes (5), ou bien encore on peut supposer que l'ouvrier a négligé de reproduire le même détail sur les deux personnages. Je serais disposé à expliquer de la même façon les séries de cercles concentriques qui décorent le bandeau de la chevelure. Nous connaissons par les monuments de Ninive, de Troie et de Mycènes, l'usage des boutons ou rondelles d'or qu'on cousait sur une étoffe (6) : c'est ainsi que se paraient les femmes χρυσάμπυκες d'Homère et d'Hésiode (7). Il est possible que ces cercles représentent de simples broderies, ainsi que les ornements qui bordent les deux bords de l'ἀπόπτυγμα et la ceinture. Je dois néanmoins signaler parmi les antiquités découvertes en Troade, à Chypre et en Étrurie, de petites bandes d'or percées de trous, qui reproduisent assez exactement

(1) Cf. Studniczka, *op. l.*, p. 6 à 10, fig. 1-3; p. 110, fig. 36 à 38. M. Heuzey a, depuis de longues années, fait la même démonstration sur le modèle vivant, dans son cours de l'École des Beaux-Arts, et réfuté l'opinion courante sur le διπλοΐδιον ou ἡμιδιπλοΐδιον, considéré à tort comme un petit vêtement séparé, une sorte de court gilet ou de guimpe.

(2) Helbig, *Das homerische Epos*, p. 191 et suiv.

(3) Sur ces questions, voy. Studniczka, *op. l.*, p. 4-5.

(4) *Monumenti dell' Inst.*, 1848, pl. 54-58; cf. Studniczka, *op. l.*, p. 97 et suiv., fig. 28, 31, sur la place des agrafes près du sein, κατὰ στῆθος.

(5) Bœhlau, *Quæstiones de re vestiaria Græcorum*, p. 27-28.

(6) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, II, p. 766, fig. 439; Schliemann, *Ilios*, fig. 789; *Mycènes*, édit. franç., fig. 282-284, 391-422. Sur l'origine orientale et assyrienne de ce motif, voy. Studniczka, *Mittheilungen des deut. Inst.*, 1887, p. 23. Pour les exemples à citer dans la statuaire grecque archaïque, cf. *Rœmische Mittheilungen*, 1888, p. 286-287.

(7) Studniczka, *Die altgriech. Tracht*, p. 129.

le même genre d'ornementation [1]. Quant au quadrillé semé de points, indiquant les dessins colorés du tissu, il est très fréquent sur les vases peints du VI^e^ siècle qui appartiennent aux fabriques de Clitias, d'Amasis et de leurs contemporains [2].

C'est à la même époque, au VI^e^ siècle, que j'attribuerais le relief du Louvre. La façon de rendre la chevelure par petits traits opposés, en forme d'arêtes de poisson, l'attitude du corps vu de face avec la tête de profil, la raideur du bras gauche levé, les traits anguleux, l'œil énorme, tous ces détails se retrouvent, non seulement dans la céramique, mais aussi dans les spécimens de sculpture et de numismatique qu'on s'accorde aujourd'hui à faire remonter à un temps voisin des Pisistratides [3].

II

Le second relief, figuré en bas de la planche 8, appartient à une époque toute différente, probablement à la période hellénistique du III^e^ siècle avant J.-C. C'est un de ces vases de terre cuite [4], en forme de bols profonds, sans anses, qu'on appelait autrefois *vases samiens*, mais dont on connaît aujourd'hui beaucoup de spécimens trouvés en Grèce et dans toutes les parties du monde ancien. On a cru que ce genre de céramique avait eu son centre de fabrication à Mégare : rien n'est moins démontré [5]. Nous devons ranger cette question parmi les nombreux *desiderata* que laisse encore subsister l'étude des monuments céramiques. En ce moment,

1. Schliemann, *Ilios*, fig. 760, 761 ; Cesnola, *Cyprus*, p. 312, fig. 3 ; *Museo etrusco Vaticano*, I, pl. 25, édit. 1842 ; cf. J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 560-561.

2. Cf., outre le vase François, de Luynes, *Descript. de vases peints*, pl. XI et XII ; Lenormant et de Witte, *Élite céramograph.*, I, pl. LVII, LIX, LXV A, LXXVIII, etc.

3. Voy., par exemple, Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, pl. VI ; *Bull. de Corr. hellen.*, 1886, pl. V ; Müller-Wieseler, *Denkmäler der alt. Kunst*, I, pl. XVI, n° 69 ; F. Lenormant, *Monnaies et médailles*, fig. 32 ; Head, *Guide to the principal Coins*, 1886, p. 11 et pl. VI, n^os^ 27, 28.

4. Haut., 0,085 ; diam., 0,14. Il était brisé en plusieurs morceaux ; toute une partie est restaurée en plâtre.

5. Dumont et Chaplain, *op. l.*, p. 392-394 ; Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 352-354. Cf. les provenances des coupes du musée de Berlin ; Furtwaengler, *Vas. im Antiquarium*, n^os^ 2887-2890.

c'est la Béotie qui fournit une série assez riche de ces coupes. M. Koumanoudis en a décrit ou publié quatre qui ont été recueillies dans la nécropole de Tanagre (1). M. Murray en a étudié une de même provenance, acquise récemment par le Musée Britannique (2). Celle du Louvre, entrée en 1882 (Invent. MNC. 660), a été vendue avec la même indication. Il est remarquable que ces six spécimens béotiens se distinguent des autres en deux points : 1° ce sont des sujets mythologiques ou héroïques qui couvrent la panse, au lieu des types d'un caractère vague et purement décoratif qu'on y voit ordinairement (3) ; 2° des inscriptions imprimées en relief nomment les personnages et expliquent parfois tous les détails de la scène avec une si grande précision qu'on a pu les comparer à celles des *Tables iliaques* (4). Ces poteries ont été attribuées, comme la nôtre, aux environs du IIe siècle avant notre ère, d'après la paléographie des inscriptions et le style des figures (5).

Nous passons maintenant à l'explication du sujet lui-même. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les inscriptions pour reconnaître que cet épisode est emprunté au plus fameux mythe de la Béotie, à l'histoire d'Œdipe. C'est aussi ce cycle qui a inspiré le modeleur de la coupe conservée au Musée Britannique ; mais il a représenté le dénoûment tragique du drame en montrant Œdipe aveugle près du corps de Jocaste. Au contraire, nous avons ici la première partie de l'Œdipodie, celle qui a rapport à la naissance et à l'enfance du héros.

L'aventure du fils de Laïus, exposé sur le Cithéron, est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en rappeler les détails. La façon dont il fut recueilli et porté à la cour de Polybos, roi de Corinthe, est racontée par les auteurs anciens avec quelques divergences de narration qui indiquent que la légende primitive avait subi dans la suite des temps quelques altérations. La version la plus accréditée est qu'un berger du roi trouve l'enfant attaché à un buisson par ses pieds percés et que, pris de pitié, il le

(1) Ἐφημερὶς ἀρχαιολογ., 1884, p. 59, pl. V ; 1887, p. 67, pl. V.

(2) *Classical Review*, 1888, p. 327-328.

(3) Voy. les planches de Benndorf, *Gr. und Sicil. Vasenbilder*, pl. LIX a LXI ; Dumont, *op. l.*, pl. XXX, XXXI, XXXIII, XL ; Furtwængler, *Collection Sabouroff*, pl. LXXIII.

(4) Ἐφημ. ἀρχ., 1884, p. 62. Cf. Schreiber, *Bilderatlas*, pl. XCIII.

(5) Ἐφημ. ἀρχ., 1884, p. 65 ; Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 352.

prend et le porte à la femme du roi. Celle-ci, qui se désolait de n'avoir point d'enfant, recueille le nourrisson abandonné et fait croire à son mari qu'il est d'elle (1). Aussi, quand de mauvais propos font soupçonner au jeune Œdipe, devenu grand, sa condition d'enfant trouvé, Polybos est le premier à le rassurer et à lui affirmer son illustre naissance (2). Seul, le fabuliste Hygin se sépare de la tradition usitée, en disant que Polybos était complice de sa femme dans cette substitution et qu'elle avait agi d'accord avec lui. Le même auteur supprime l'histoire du berger recueillant le nouveau-né sur la montagne et raconte que *Periboia, épouse du roi Polybos, allant laver ses vêtements au bord de la mer, trouva l'enfant exposé et le recueillit* (3).

Cette légende, adoptée par le savant grammairien, affranchi d'Auguste, doit reposer sur des témoignages grecs. Elle fut sans doute développée par les tragiques qui ont si souvent traité les aventures d'Œdipe; nous ne connaissons pas moins de quatorze noms de poètes qui avaient été tentés par ce sujet célèbre, et parmi eux on rencontre les noms des trois grands tragiques, Eschyle, Sophocle et Euripide (4). Il faut tenir compte aussi d'une grande épopée en 5600 vers, l'Οἰδιπόδεια, attribuée à l'un des poètes cycliques, Cinæthus (5). Il est donc probable qu'Hygin a emprunté à une ou à plusieurs de ces œuvres grecques la variante qu'il nous fournit. Elle est très précieuse, car elle nous donne clairement l'explication du relief du Louvre.

La femme drapée, au centre, qui porte l'enfant dans ses bras, est nommée par l'inscription ΠΕΡΙΒΟΙΑ, Περίβοια. C'est précisément le nom que donne Hygin à la femme du roi Polybos, tandis que Sophocle l'appelle Méropé (6). L'ustensile placé par terre, derrière elle, semble faire allusion à la circonstance mentionnée par le fabuliste : Périboia venait, comme

(1) Sophocle, *Œdipe roi*, 775, 1025-1050, 1123-1182; Euripide, *Phéniciennes*, 27-45; Apollodore, *Biblioth.*, III, 5, 7; Diodore de Sicile, IV, 64; etc.

(2) Sophocle, *ibid.*, 779-785.

(3) Hygin, *Fables*, 66. « ... Hunc Peribœa, Polybi regis uxor, cum vestem ad mare lavaret, expositum sustulit, Polybo sciente. Quod orbi erant liberis, pro suo educaverunt, eumque, quod pedes transjectos haberet, Œdipum nominaverunt. »

(4) *Fragmenta Euripidis*, édit. Dübner, Didot, p. 751; *Poet. tragic. fragmenta*, édit. Wagner, Didot, p. 48, 63, 73, 83, 85, 103, 107, 115, 152.

(5) Bernhardy, *Grundriss der griech. Litteratur*, 3e édit., I, p. 366; II, 1, p. 252.

(6) Sophocle, *Œdipe roi*, 775, 990.

Nausicaa, laver elle-même ses vêtements au bord de la mer, quand elle trouve l'enfant. La pierre sur laquelle elle pose le pied gauche est un de ces artifices ingénieux dont se servaient les artistes pour indiquer que la scène se passe au dehors. La présence d'Hermès, ЄΡΜΗϹ, qui se retourne pour parler à la reine, n'a rien qui nous étonne, car Athénée nous apprend que le roi Polybos était fils d'Euboia et d'Hermès (1). C'est évidemment Euboia qui, assise sur un dauphin à droite, écoute avec attention le dialogue du messager divin avec sa belle-fille; divinité maritime, mère de Glaukos, qui est lui-même une sorte de génie marin, elle symbolise l'île d'Eubée et le dauphin lui est donné comme attribut caractéristique.

C'est donc, en quelque sorte, le premier acte ou plutôt le prologue d'une tragédie que nous avons sous les yeux. La scène se passe à Corinthe, sur le rivage de la mer. Hermès et Euboia, agents des volontés divines et protecteurs naturels du royaume de leur fils, apparaissent à leur bru pour lui faire découvrir le petit Œdipe abandonné et pour lui dicter sa conduite. L'autre côté du relief nous transporte dans le palais de Polybos dont le nom mutilé est encore reconnaissable dans les lettres... ΒΟϹ. Assis sur l'ὀκλαδίας, siège pliant, le roi reçoit sur ses genoux, en signe d'adoption, le nouveau-né ΟΙΔΙΠΟΥϹ, et il écoute le récit que lui fait sa femme de son étrange découverte et des circonstances merveilleuses qui l'accompagnaient.

Ne sera-t-on pas frappé des ressemblances de ce petit *scenario* avec la composition ordinaire des drames d'Euripide? Les fragments que nous possédons de son *Œdipe* sont trop peu importants pour nous faire juger de la contexture de la tragédie. Mais le prologue ouvert par un personnage divin est tout à fait dans les habitudes de sa poétique. De plus, comme l'a remarqué M. Wagner à propos des fragments d'*Œdipe*, il semble qu'Hygin, dans ses différentes narrations d'épisodes mythiques, nous a conservé de préférence les traditions portées sur le théâtre par Euripide et différentes de celles de Sophocle (2). Enfin il est important de remarquer que parmi les coupes béotiennes ornées de reliefs et d'inscriptions, deux reproduisent déjà des épisodes empruntés à des drames d'Euripide : *Iphigénie en*

(1) Athénée, VII. 296 *b*.
(2) *Fragmenta Euripidis*, édit. Didot, p. 751.

Aulide et les *Phéniciennes* [1]. Il y a là un ensemble de faits qui permettent d'exprimer cette hypothèse : n'avons-nous pas dans la coupe du Louvre une illustration du drame perdu d'Euripide? Il serait imprudent de donner à cette idée une forme plus affirmative, puisque le nombre des auteurs qui ont traité le sujet d'Œdipe est considérable. Mais il n'en est pas moins nécessaire de l'indiquer comme une preuve de l'importance des études céramiques pour l'histoire de la littérature même.

III

Entre ces deux poteries d'âge et de caractère si différents, est-il possible d'établir un lien? La fabrication des vases à reliefs dont nous constatons l'existence en Grèce, d'une part au VI^e^ siècle, d'autre part au III^e^, a-t-elle été un fait isolé, le produit de tentatives intermittentes qui avortaient? Je suis persuadé que les monuments démontrent le contraire, qu'on peut dès maintenant rassembler une série de poteries ou de fragments qui attestent dans les pays grecs une industrie florissante en ce genre, datant d'une époque très reculée, persistant à travers les âges en dépit de la concurrence redoutable de la céramique peinte et finalement, à l'époque gréco-romaine, reprenant le dessus.

Je donne en *Appendice* la liste des monuments que j'ai pu dresser en me servant uniquement des spécimens recueillis en Grèce même, ou dans les îles, ou en Asie. Elle est certainement incomplète, et l'examen attentif des musées ou des collections particulières l'enrichira par la suite, aussi bien que l'ensemble des fouilles exécutées ultérieurement dans les pays grecs. Cependant, telle qu'elle est, elle permettra déjà de constater qu'en dehors de l'Italie, de l'Étrurie et de la Sicile, le relief a été un mode de décoration employé par les céramistes de tous les temps et de tous les pays.

Je n'ai pas fait entrer dans cette énumération la série des vases grecs qui affectent la forme d'une véritable figurine, d'une tête, ou même d'un groupe à plusieurs personnages. Il est bien évident que cette fabrication

[1] Ἐφ. ἀρχαιολ., *l. c.* ; *Classical Review*, *l. c.*

n'est qu'un développement naturel du bas-relief appliqué à la décoration du vase; mais, arrivée à ce degré de complication, elle se rattache plutôt à l'art des *coroplastes* qu'à celui des potiers. La forme du vase disparaît presque entièrement; ce n'est plus qu'un goulot et une anse ajoutés à une statuette creuse. Les produits de ce genre, fournis par la Grèce propre, sont nombreux et il suffit de rappeler quel lien étroit ils ont avec le sujet qui nous occupe (1).

Ce que j'ai cherché à constater, c'est qu'en se tenant dans les strictes limites des provenances grecques, on trouve un nombre assez considérable de documents qui représentent une suite non interrompue de fabrication depuis les origines de la céramique jusqu'à l'époque gréco-romaine. Nous entrevoyons des intermittences et des éclipses, en particulier à la fin du VI^e^ et au V^e^ siècle; elles sont dues probablement à la vogue prépondérante des vases peints. Mais nous n'avons aucune raison de croire que les ateliers italiotes aient eu la priorité dans l'invention ou dans la pratique de la céramique à reliefs. Au contraire, nous aurions quelque raison de penser que beaucoup de ces poteries trouvées en Italie sont des importations venues de Grèce. Comme le célèbre aryballe de Xénophantos, trouvé à Kertch, atteste l'expansion de l'industrie attique jusque dans le Bosphore Cimmérien, de même les plus beaux aryballes à reliefs trouvés en Italie, comme celui de Dionysos et Ariane ou celui d'Andromaque avec Astyanax, sont avec quelque vraisemblance attribués aux ateliers attiques (2).

Il est vrai que la fabrication des vases à reliefs paraît se concentrer en Italie, au III^e^ et au II^e^ siècle. On voit alors fleurir les vases noirs étrusco-campaniens, les poteries de Calès, les glaçures argentées et dorées, enfin la céramique rouge d'Arezzo (3). Mais c'est que les ateliers grecs sont morts pour l'art : le renouvellement de l'industrie des vases par l'emploi des reliefs a été le suprême effort de leur vitalité expirante.

(1) Sur cette catégorie, voy. Rayet et Collignon, *Hist. de la Céramique*, p. 270 et suiv.
(2) Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 263, 266.
(3) *Ibid.*, p. 344-359.

APPENDICE

PÉRIODE ARCHAÏQUE

1° *Décor géométrique.*

1° Fragments recueillis par M. Schliemann en Troade dans les cités préhistoriques (1); ornementation en rameaux de feuillages et rosaces imprimées dans la terre molle. Jarres de taille gigantesque, de forme ovoïde, décorées de bandes unies en relief (Asie).

2° Fragments recueillis par M. Paton en Carie, aux environs d'Halicarnasse et de Myndos (2); forme de jarre ou *pithos;* bandes en zigzags et spirales (Asie).

3° Grandes jarres recueillies par M. Kalokairinos, près de Knossos (3); bandes unies ou lacets sur la panse (Crète).

4° Grandes jarres rapportées par M. Salzmann de Camiros (4); ornementation plus compliquée et d'un aspect riche, postes, denticules, entrelacs (Rhodes).

5° Fragments recueillis par M. Schliemann à Mycènes, en dehors des tombeaux (5); bandes ornées de rosaces à six ou huit pétales (Grèce).

6° Fragments recueillis par M. Schliemann à Tirynthe (6); bandes ornées de cercles concentriques, zigzags, entrelacs compliqués (Grèce).

7° Fragments trouvés sur l'Acropole d'Athènes (7); rebords intérieurs et extérieurs ornés d'une ou plusieurs zones d'entrelacs, de spirales, de tresses; larges bandes unies avec des ornements incisés à la pointe. On peut reconstituer la forme de ces poteries : les unes sont des grands plats peu profonds, les autres, de hautes jarres ovoïdes; ces deux genres sont tout à fait analogues aux produits d'Étrurie (Grèce).

(1) Cf. *Bulletin de correspondance hellénique,* 1888, p. 503, n° 21.
(2) *Id.*, p. 502, n° 20.
(3) *Id.*, p. 501, n° 17.
(4) *Id.*, p. 501, n° 18.
(5) *Id.*, p. 495, n° 3.
(6) *Id.*, p. 496, n° 5.
(7) Je dois ces renseignements à M. Lechat, membre de l'École française d'Athènes, qui m'a beaucoup aidé dans ces recherches et m'a envoyé des estampages de tous les fragments trouvés sur l'Acropole.

8° Fragments dessinés par M. Chaplain dans des collections particulières d'Athènes (1) ; zones de postes et d'oves, analogues aux précédentes (Grèce).

2° *Prédominance des types orientaux.*

9° Vases d'argile grossière, décorés d'animaux, de serpents, de bêtes cornues (2) ; style barbare et primitif qui rappelle la rudesse des intailles des îles et paraît une gauche imitation des cylindres d'Orient (Chypre).

10° Fragment au Musée d'Athènes (3) ; sur une bande continue, sirène aux ailes recourbées, à gauche la patte levée d'un quadrupède, à droite l'arrière-train d'un lion (Milo).

11° Fragments de sarcophages de terre cuite, trouvés à Tanagre, au même musée et au musée de Tanagre (4) ; sur une bande continue, sphinx assis, la patte droite levée. Centaure tenant un rameau feuillu de la main droite étendue et un autre de la main gauche baissée, second Centaure identique, cavalier sur son cheval (Grèce).

12° Brique de la collection de Witte, rapportée de Mycènes par F. Lenormant (5) ; on y voit Artémis persique tenant par le col deux oiseaux (Grèce).

3° *Prédominance de la figure humaine.*

13° Fragment provenant d'Acanthos, sur la presqu'île de Cnide (6) ; il faisait partie d'un grand pithos brisé. On distingue trois zones superposées : en haut, rangée de cercles concentriques ; au milieu deux personnages se présentant de face, les jambes écartées, les bras étendus et se donnant sans doute la main ; en bas double rangée de denticules. Le style des personnages est tout à fait conforme à celui qu'on voit en peinture dans les vases du Dipylon ; une longue palme, placée à terre entre les deux figures, complète la ressemblance (Asie).

14° Jarres de Camiros avec la figure humaine et la représentation du Centaure (7), traitées d'une façon rudimentaire (Rhodes).

15° Fragment trouvé dans l'île de Ténos, avec la représentation d'un corps d'homme nu, couvert de blessures, que dévore un oiseau de proie (8) ; le personnage est construit d'une façon géométrique, apparentée au style du Dipylon (Cyclades).

(1) *Bull. de corr. hellén.*, *l. c.*, p. 496, nos 7 et 8.
(2) *Id.*, p. 502, n° 19.
(3) *Id.*, p. 509.
(4) *Id.*, p. 496, 508.
(5) *Id.*, p. 498, n° 11.
(6) Communication et estampage de M. Lechat.
(7) *Bull.*, p. 501, n° 18.
(8) *Id.*, p. 500, n° 16.

16° Jarre de Lyttos avec une frise de cavaliers (1) estampée en relief très accusé et divisée en métopes par des spirales verticales : la frise est encadrée du haut en bas par des oves et des rosaces (Crète).

17° Le relief de Tanagre publié dans le haut de notre planche 8 (Grèce).

18° Un fragment de vase acheté par Le Bas à Magoula en Laconie et représentant le combat de deux guerriers sur le corps d'un troisième étendu par terre (2). « Il devait appartenir, dit Le Bas, à un vase de forme circulaire, ayant au moins de 60 à 70 centimètres de diamètre. » Le sujet est tout à fait semblable à celui qui figure si fréquemment sur les vases corinthiens et attiques du VI^e^ siècle (Grèce).

19° Fragment de plaque trouvé dans l'île de Kythnos (3). Il y a deux zones superposées; en haut le sujet plusieurs fois répété du cavalier courant vers un trépied; en bas le sujet répété du char à deux chevaux conduit par un aurige (Cyclades).

20° Fragment de plaque votive, trouvé à Corinthe (4) : cavalier sur un cheval au repos (Grèce).

21° Fragment de même genre, trouvé à Éleusis (5) : homme montant sur un char (Grèce).

22° Fragments recueillis à Mycènes (6); guerrier et deux chevaux courant; sujet plusieurs fois répété du cavalier sur un cheval au galop (Grèce).

23° Fragments de grands vases trouvés sur l'Acropole d'Athènes (7) : sujet répété du guerrier montant dans un char attelé de deux chevaux au repos et conduit par un aurige; dans le champ un scorpion. Sur un de ces fragments d'apparence fruste on lit une inscription gravée en grandes lettres : ...VEΘ..., [ἀ]νέθ[ηκεν] (Grèce).

24° Fragment de plaque trouvée sur l'Acropole d'Athènes (8) : deux zones superposées répétant le sujet du guerrier montant sur un char attelé de deux chevaux courant et conduit par un aurige; en arrière-plan, un second char pareil, conduit par un aurige, dépasse le précédent de la longueur de ses deux chevaux courant (Grèce).

PÉRIODE DU V^e^ SIÈCLE

25° Fragment de vase provenant de l'île d'Eubée : un bœuf façonné en haut

(1) *Bull. de corr. hell., l. c.*, p. 501, n° 17.

(2) Le Bas et Reinach, *Voyage archéologique*, 1888, pl. CV, p. 99; Duruy, *Histoire des Grecs*, I, p. 326.

(3) *Bull.*, p. 500, n° 15.

(4) *Id.*, p. 499, n° 13.

(5) *Id.*, n° 14.

(6) *Id.*, p. 495, n° 4, et p. 509.

(7) *Id.*, p. 492, n° 1, et la vignette, p. 493. M. Lechat m'a envoyé récemment les estampages de deux autres morceaux qui proviennent du même vase ou de poteries semblables; le sujet est identique à celui que j'ai publié.

(8) *Bull.*, p. 498, n° 12.

relief (1). Le style est plus avancé que celui des vases précédents. La nature de l'argile très rouge est analogue ; les dimensions du vase devaient être grandes (Eubée).

26° Petite coupe en fragments, trouvées sur l'Acropole d'Athènes (2). Dans l'intérieur Artémis debout tenant une fleur ; inscription en relief ὁ παῖ[ς καλός]. Au revers, restes d'un cheval au galop, rosace et inscription en relief [ἀ]νέθη[κ]εν τ[ῆ]ι Ἀ[ρτέμιδι]. Les reliefs faibles sont peints en blanc ; il y a des traces de dorure sur le fond. Le style rappelle celui des vases à figures rouges de style sévère. On peut en placer la date dans la première moitié du v^e^ siècle (Grèce).

27° Fragment de petit vase trouvé à Éleusis (3). Relief très faible, façonné dans la pâte du vase et représentant une chouette vue de face ; appliques de couleur blanc jaunâtre et rouge sombre. Le style rappelle les figures de chouettes (4) sur les monnaies attiques du v^e^ siècle (Grèce).

28° Cratère du Musée de Berlin, trouvé près de Corinthe (5). Une frise en relief sur la panse représente six des travaux d'Hercule. Le col et le pied portent des ornements semblables à ceux des vases à figures rouges de style libre. Le style des figures, sans être sévère, peut appartenir encore à la fin du v^e^ siècle (Grèce).

29° Au Musée d'Athènes, vase en forme de marmite, haute d'environ 0^m^,20, en terre épaisse et brune ; de chaque côté, à la place des anses, trois appendices longs en saillie. Sur la panse, de chaque côté, une chèvre en relief (6). Le style soigné est encore assez ancien (Grèce).

30° Trois fragments d'un même vase à reliefs, trouvés sur l'Acropole d'Athènes (7). Belle couverte noire lustrée et palmettes rouges du style du v^e^ siècle. Sur la panse étaient appliqués des chevaux moulés à part, badigeonnés de blanc et peints par-dessus en rouge (Grèce).

A la même période il faut rattacher la série nombreuse de plaques de terre cuite qu'on dédiait en ex-voto dans les temples ou qu'on déposait dans les tombeaux des morts (8). L'énumération en serait trop longue et nous n'avons ici qu'à indiquer une industrie qui se développe parallèlement à celle des vases. Les fouilles récentes de l'Acropole ont considérablement enrichi cette catégorie.

(1) *Bull. de corr. hell., l. c.*, p. 509.

(2) Kékulé, *Mittheilungen des deut. Inst. in Athen*, 1880, p. 256, pl. X.

(3) Philios, Ἐφημ. ἀρχ., 1885, p. 177, pl. IX, n° 11.

(4) Cf. B. Head, *Guide to the princip. Coins*, pl. XIII, n° 21 ; Imhoof-Blumer, *Journal of hell. studies*, 1887, pl. LXXVI, LXXVII.

(5) Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, pl. LXXIV, 3 ; *Vasensamml. im Antiquarium*, n° 2882.

(6) Invent. manuscrit de M. Koumanoudis, n° 2828.

(7) J'en possède une photographie faite à Athènes.

(8) Cf. Schöne, *Griechische Reliefs*, pl. XXX à XXXV.

PÉRIODE DU IVe SIECLE

31° Lécythe aryballisque de l'ancienne collection Rendis, à Athènes (1). A droite, une femme assise tient un coffret d'où elle tire une chaussure; au centre, une femme debout fait mouvoir un grand éventail devant un personnage assis à gauche et drapé (figure endommagée). Le style est excellent et la composition rappelle les meilleurs bas-reliefs funéraires du IVe siècle (Grèce).

32° Petit aryballe à base pointue, au Musée d'Athènes (2). Au centre, en relief très léger, un Éros volant près d'une femme debout et drapée qui tient son voile de la main droite et un coffret de la main gauche; à droite et à gauche, des figures effacées d'où le relief appliqué a sans doute disparu (Grèce).

33° Petite œnochoé, au Musée d'Athènes (3); autour du col, guirlande de lierre entremêlée de grappes dorées. Sur la panse, en appliques, le même type répété trois fois, personnage imberbe et nu, couché sur un lit, tenant d'une main une patère et s'appuyant de l'autre sur un coussin; devant lui une petite table chargée de fruits et de gâteaux; couleur blanche, bleue, rouge sur les reliefs (Grèce).

34° Lécythe aryballisque, au Musée d'Athènes (4); quatre rosaces en saillie et autrefois dorées à la naissance de la panse. Cinq personnages en relief : à gauche une femme assise, une main au menton, et une femme debout avec un enfant dans les bras; à droite un éphèbe imberbe vêtu d'une chlamyde et une femme assise sur un cippe auquel elle s'appuie de la main gauche (Grèce).

35° Lécythe aryballisque, au Musée de Berlin, provenant d'Athènes (5); même décoration de rosaces. Sur la panse, en relief, un homme et une femme couchés sur un lit; de chaque côté une femme assise qui se regarde dans un miroir (Grèce).

36° Lécythe à panse allongée et plate, au Musée du Louvre, provenant de Grèce (6). De chaque côté de la panse, en relief faible et imprimé dans la pâte, une femme assise avec un casque sur les genoux (Grèce).

37° Bouteille plate en forme de gourde au Musée d'Athènes, trouvée près de Tégée (7). D'un côté, combat d'un Grec et d'une Amazone qui est tombée, pendant

(1) Benndorf, *Gr. und Sicil. Vasenb.*, pl. LX, nos 2*a* et 2*b*; Dumont, *Céramiques de la Gr. pr.*, II, p. 61.

(2) Invent. manuscr. n° 3912.

(3) *Ibid.*, n° 967; Collignon, *Catalogue des vases peints*, n° 579.

(4) Collignon, *op. l.*, n° 578. Comparez le sujet avec un lécythe du même genre trouvé en Italie; Raoul-Rochette, *Monuments inédits*, pl. XLIX, 3, où l'on a voulu reconnaître Andromaque avec Astyanax au tombeau d'Hector (cf. de Witte, *Cabinet Durand*, n° 1379).

(5) Furtwaengler, *Vasensamml. im Antiquarium*, n° 2704.

(6) Ancienne Collection Durand. Invent. ED. 213.

(7) Collignon, *op. l.*, n° 765 et pl. II, fig. 72.

que son cheval s'enfuit au galop à droite; de l'autre côté, c'est le guerrier qui est tombé, frappé par une Amazone; le cheval s'enfuit à gauche (Grèce).

38° Petit vase en forme d'amande, au Musée du Louvre, rapporté de Grèce (1). Sur chaque côté, en relief faible, une figure de danseuse drapée; une d'elles est voilée (Grèce).

39° Aryballe du Musée de Berlin, trouvé à Tanagre (2). Tout le vase est doré. La panse est divisée en quatre zones : 1° trois paires de canards; 2° une femme nue près d'une autre drapée, une femme apportant un coffret à une autre assise, 3° quatre Éros jouant et dansant; 4° bucrânes et vases (Grèce).

40° Lécythe aryballisque, au Musée de Bruxelles, provenant de Crète (3). Sur l'anse, palmette en relief revêtue du lustre noir. Sur la panse, en relief, Zeus assis sur un trône et Héra debout avec un sceptre; à droite et à gauche, Hermès et Niké (Crète).

41° Œnochoé du Musée du Louvre, provenant de la Cyrénaïque (4). Sur la panse, en relief léger : à gauche un pêcheur nu, assis sur un haut rocher et tenant une ligne; à droite, deux autres pêcheurs nus tirant sur la grève un filet d'où sautent des poissons. Les figures étaient entièrement dorées; couleur blanche, bleue, rouge, sur les accessoires (Cyrénaïque).

(1) Invent. MNC. n° 638.

(2) Furtwaengler, *op. l.*, n° 2884.

(3) Meester de Ravestein, *Musée de Ravestein*, 1884, n° 399 *ter*.

(4) O. Jahn, *Vas. mit Goldschmuck*, p. 16, n° 32; Heydemann, *Pariser Antiken*, p. 40, n° 1. Je partage l'opinion de M. Heydemann et je vois dans les personnages des hommes, non des Éros.

Paris. — Typ. Georges Chamerot, 19, rue des Saints-Pères. — 23933.

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

96 os 17-18 1889-1890.

LES
REPRÉSENTATIONS ALLÉGORIQUES
DANS LES PEINTURES DE VASES GRECS

Par M. E. Pottier

(Pl. 9 et 10)

L'art moderne donne le nom d'*allégories* à certaines figures représentant, sous une forme sensible, des abstractions qui n'ont pas d'existence réelle. Elles ne sont pas seulement empruntées au monde des idées pures et des pensées morales : elles peuvent exprimer des phénomènes physiques, une collection d'individus ou d'objets, des institutions politiques et sociales, une région ou une localité. Le peintre qui, sous les traits de femmes diversement accoutrées, nous offre l'image de la Nuit, de l'Automne, de la Moisson, de la Démocratie, de la France, de Paris, fait des allégories comme celui dont les tableaux ont pour titre la Tempérance, la Justice, la Religion, etc. Le propre de ces images est de rendre matérielles et visibles les choses qui n'ont point de corps et qui n'existent que par un concept de notre cerveau. Ces abstractions ne sont donc pas sans analogie avec les entités métaphysiques placées par notre imagination

en dehors et au-dessus de l'humanité, bien que nous ne leur prêtions pas la même essence divine et qu'elles restent subordonnées aux conditions de la vie terrestre. Le lien qui unit ces deux catégories est l'*anthropomorphisme*, c'est-à-dire le procédé artistique grâce auquel tout objet ou toute idée peut revêtir une forme humaine. L'anthropomorphisme *allégorique* ne diffère pas, en ce qui concerne la plastique, de l'anthropomorphisme *religieux*. Donner une tête et un corps à l'Agriculture est aussi bien une convention que de donner à Dieu les traits d'un homme.

On saisira cependant tout de suite la profonde dissemblance de ces deux créations. La première correspond à une simple formule de langage, à une synthèse que fait notre esprit de différents objets, individus et actes, et qu'il réunit pour plus de commodité sous un seul mot, l'Agriculture. Mais chacun sait que, pris en soi, dépouillé de tous les attributs qui le composent, ce terme est vide de sens et ne correspond à aucune réalité tangible. Tout autre est la pensée de celui qui prête à Dieu la forme humaine : la part de convention est ici dans la représentation figurée, mais il est sous-entendu que cette façon imparfaite de traduire un être parfait ne diminue en rien la réalité de son existence. Au contraire, elle l'affirme autant qu'elle peut, en rejetant sur la faiblesse de nos moyens l'insuffisance de l'image et en s'excusant sur la nécessité de recourir au type physique que nous jugeons le plus beau, au type humain. Le nom de *figures allégoriques* désigne donc, chez les modernes, une catégorie spéciale d'abstractions tout à fait distinctes des abstractions métaphysiques. Voilà aussi pourquoi ces images ont le tort, à nos yeux, de paraître souvent froides et ennuyeuses. Nous sentons instinctivement qu'elles sont dans l'art une simple formule *visible*, comme elles sont dans le langage une formule *parlée*, mais que dans l'un et l'autre cas elles n'ont aucun fondement d'existence réelle. En était-il de même dans l'art antique?

Aux yeux des anciens, les deux catégories que nous venons de distinguer n'étaient pas séparées par des différences aussi tranchées. On pouvait concevoir la Justice, la Loi, la Démence, ou bien encore le Peuple, la Cité, comme des abstractions possédant virtuellement une certaine existence, en dehors des actes mêmes ou des individus qui constituent ces symboles. Elles se rapprochaient davantage des entités métaphysiques et bénéficiaient du rôle d'agent personnel et actif que la foi religieuse

attribue aux êtres supra-humains. C'est pourquoi l'allégorie antique échappe au reproche de banalité et de convention qu'on adresse au même genre dans l'art moderne. Ce n'est pas un simple vêtement dont la poésie ou l'art revêtent une idée immatérielle : sous ce vêtement il y a un corps vivant et agissant. Ce n'est pas une formule, c'est une personnalité. L'allégorie grecque garde toujours un certain caractère *concret*, tandis que la nôtre est toujours conventionnelle et *abstraite*.

Il serait intéressant de suivre, dans l'histoire de la religion grecque, la formation de ce monde allégorique, prenant à chaque siècle un accroissement nouveau, se développant sous l'influence de la poésie épique et lyrique, de la philosophie, du théâtre et des arts, affirmant de jour en jour les progrès de l'humanité vers une morale plus pure. Il serait facile de montrer dans la poésie homérique et hésiodique les êtres allégoriques déjà mêlés et confondus avec la société olympienne (1), puis Théognis, Alcman et Pindare recueillant ce précieux héritage, précisant le caractère de ces abstractions, les idéalisant de plus en plus et rompant leurs liens d'attache avec l'ancienne mythologie naturaliste (2). On montrerait alors l'art plastique profitant de cette éducation littéraire et introduisant dès le VI^e^ siècle les premières divinités symboliques, comme la Fortune, la Santé, les Saisons et les Grâces, dans les sanctuaires de la religion publique (3). On ferait ressortir, au siècle suivant, la grande influence du théâtre attique qui habitua les yeux à voir représentés en chair et en os des personnages tels que la Force et le Pouvoir du *Prométhée* d'Eschyle, tels que le Peuple, les Nuées, le Juste et l'Injuste, la Paix, la Richesse et la Pauvreté des comédies d'Aristophane. On aboutirait, si je ne me trompe, à cette conclusion que l'essor décisif du genre allégorique dans l'art grec date à peu

(1) *Iliade*, II. 6 ; IV, 440 ; IX, 502 ; XIV. 231, 259 ; XIX. 91 ; *Théogonie*, 135, 201, 224-232, 383-385, 886, 901-902, 952.

(2) *Poetæ lyrici* de Bergk. v. 637, 1135, 1137, 1157 de Théognis ; *Fragm.* 62 d'Alcman ; *Olympiq.* VIII, 22 ; IX, 15-16 ; *Pythiq.* VIII, 1, de Pindare. Voy. Allègre, *Étude sur la déesse grecque Tyché*, Paris, 1889, p. 28.

(3) Statues de la Fortune par Boupalos, de la Nuit par Rhoikos, des Saisons et des Grâces par Endoios, de la Santé et du dieu de la Lutte par Dionysios (ce dernier est probablement du début du V^e^ siècle). Cf. les *Schriftquellen* d'Overbeck, n^os^ 277, 316, 331, 401. Sur les autels et temples dédiés en Grèce à des divinités symboliques au VI^e^ et au V^e^ siècle, voy. Maury, *Hist. des religions de l'antiquité*, I, p. 576-578 ; Curtius, *Hist. grecque*, trad. franç., I, p. 398.

près du milieu du v^e^ siècle (1) et que l'épanouissement en fut complet au IV^e^ siècle, avec les œuvres des statuaires Céphisodote, Scopas, Praxitèle, Lysippe (2), des peintres Parrhasios, Pausias, Aristolaos, Euphranor, Aétion, Apelle (3). Mais une étude aussi détaillée, qui fournirait matière à une thèse ou à un livre entier, excéderait sensiblement les limites d'un simple article (4). C'est donc, en quelque sorte, un chapitre de cette histoire générale que je me propose d'écrire ici, en me renfermant exclusivement dans l'examen des peintures de vases antiques.

Il m'a paru, en effet, que les vases peints de la seconde moitié du v^e^ siècle et ceux du IV^e^ méritaient à cet égard une attention particulière. Dans les études d'ensemble qu'on leur a consacrées (5), je n'ai pas remarqué qu'on insistât sur le caractère typique des représentations où apparaissent les figures allégoriques. C'est pourtant, à mon avis, un des traits saillants de l'esthétique chère aux céramistes de cette époque ; c'est en même temps un point de repère utile pour fixer la chronologie des vases où l'on remarque des divinités de ce genre.

I

Sur les vases appartenant à la période du style archaïque ou du style sévère, les personnages allégoriques sont fort rares. Il est vrai qu'on y

(1) En peinture, le créateur du genre me paraît avoir été Aristophon, frère de Polygnote ; cf. Overbeck, *op. l.*, n° 1127.

(2) Statues de la Paix portant le dieu de la Richesse par Céphisodote, du Désir et de la Passion par Scopas, de la Persuasion, de la Consolation, de l'Ivresse, du bon Génie et de la bonne Fortune par Praxitèle, de l'Occasion par Lysippe ; Overbeck, n^os^ 1142, 1165, 1203, 1211, 1163.

(3) Représentations du Peuple et de la Vertu par Parrhasios, de l'Ivresse par Pausias, du Peuple et de la Vertu par Aristolaos, de la Démocratie et du Peuple par Euphranor, de la Tragédie et de la Comédie par Aétion, de la Guerre et du Triomphe, de la Calomnie traînant l'Innocence au tribunal de la Méfiance et de l'Ignorance, en présence de l'Embûche, de l'Envie et du Mensonge, du Repentir et de la Vérité pleurant, par Apelle ; Overbeck, n^os^ 1710, 1713, 1761, 1764, 1791, 1874, 1879, 1937.

(4) Voy. la courte esquisse du sujet faite par Baumeister dans ses *Denkmäler*, p. 1292-1304, *Personifikationen in der alten Kunst*.

(5) Winter, *Die jüngeren attischen Vasen*, Berlin, 1885 ; von Rohden, *Vasenkunde* dans les *Denkmäler* de Baumeister, p. 1995 et suiv. ; Rayet et Collignon, *Hist. de la céramique grecque*, p. 239 et suiv. L'essai le plus intéressant sur ce sujet est celui de M. Kœrte, *Ueber Personi-*

remarque parfois une certaine tendance à la généralisation, comme dans le vase François où, sous un nom collectif, est réunie toute une série de personnages (les Silènes, les Nymphes) (1), comme dans la peinture d'un petit aryballe corinthien où deux personnages sont désignés par leur fonction sociale (le cavalier, l'écuyer) (2). Mais en fait d'allusions à des divinités abstraites, on ne peut guère relever sur les vases à figures noires que les noms d'Éris (la Discorde) (3) et d'Hébé (la Jeunesse) (4), et il est clair que ces deux déesses appartiennent au cycle mythologique qui gravite autour des Olympiens, beaucoup plus qu'aux conceptions idéales de la poésie philosophique. J'en dirai autant des quatre Moirai et des six Muses nommées sur le vase François (5), des trois Saisons (Horai), qui figurent à côté d'Hébé et d'Hestia sur une coupe à figures rouges de Sosias (6), ainsi que d'Hypnos (le Sommeil), dont le nom est inscrit à côté d'un génie ailé soutenant le corps de Memnon avec son frère Thanatos (la Mort) sur un cratère à figures rouges de style sévère (7). Le véritable symbolisme apparaît pour la première fois dans une amphore à figures rouges de Céré, d'un dessin encore archaïque, qui représente la Justice (Diké) prenant à la gorge l'Injustice (Adikié) et la frappant à coups de marteau (8). Les personnifications d'éléments naturels ou de localités ne sont pas non plus fort nombreuses. On peut citer le vieillard Océan sur le vase Fran-

fication psychologischer Affekte in der spaeteren Vasenmalerei, Berlin, 1874; mais il ne concerne que les vases de la catégorie italiote. Je n'ai pas pu prendre connaissance du travail de M. W. Amelung, *Personificierung des Lebens u. d. Natur in der Vasenmalerei der hellenist. Zeit*, Munich, 1888.

(1) Klein, *Meistersignaturen*, p. 35. Le nom du jeune homme qui puise de l'eau à la fontaine, Τρφόν, paraît être un ethnique désignant d'une façon générale un Troyen. Voy. aussi la coupe d'Ergotimos (Klein, p. 37, n° 1) avec une inscription dont le sens est encore douteux et où Gerhard lit Θηρευταί, les chasseurs (*Auserles. Vasenb.*, III, p. 161).

(2) Benndorf, *Griech. und Sicilische Vasenbilder*, pl. 30, n° 10.

(3) Gerhard, *Auserl. Vas.*, I, pl. 20-21; cf. *Bulletin des Musées*, 1890, p. 107. On peut voir aussi une allusion à l'antique divinité de la Peur dans deux peintures de vases désignant sous le nom de Phobos un conducteur de char qui assiste au combat d'Hercule contre Kyknos, quoique rien ne caractérise extérieurement ces personnages comme des génies malfaisants; Klein, *Meistersignat.*, p. 48, œnochoé de Colchos à figures noires; *ibid.*, p. 92, n° 13, coupe de Pamphaios à figures rouges.

(4) Dumont et Chaplain, *Céramiq. de la Gr. propre*, I, p. 327.

(5) Klein, *Meistersignat.*, p. 34.

(6) Furtwængler, *Antiquarium*, n° 2278.

(7) *Monumenti dell'Inst.*, VI-VII, pl. 21 (au Louvre).

(8) *Nuove Memorie dell'Inst.*, 1865, pl. 4 (= Baumeister, *Denkmäler*, fig. 1442).

çois (1), une coupe d'Hiéron avec la ville d'Éleusis figurée dans le cortège des grandes divinités des mystères (2) et quelques peintures du combat d'Hercule contre le fleuve Achéloüs (3).

A cette pénurie de documents pour la période antérieure à l'an 450, il sera facile d'opposer, comme on le verra plus loin, un ensemble considérable de peintures allégoriques exécutées pendant la seconde moitié du v^e^ siècle et le courant du IV^e^. Nous examinerons d'abord quelles causes ont préparé et amené dans la céramique grecque l'éclosion du genre nouveau.

Durant la première moitié du v^e^ siècle, la vie publique et religieuse paraît avoir absorbé l'attention des peintres de vases. D'un côté, les aventures des dieux et des héros ; de l'autre, les exercices des éphèbes dans les palestres sont leurs sujets favoris : s'ils font incursion dans l'intimité de la vie privée, s'ils montrent l'enfant dans le gynécée ou la femme à sa toilette, c'est par exception (4). Vers la fin du même siècle, tout change et la proportion est renversée : les combats héroïques, les belles processions de dieux, les luttes et les courses de jeunes gens vont en diminuant, tandis que les scènes de gynécée et les amusements enfantins se multiplient (5). Un double courant se forme alors : l'un émané des sources mêmes de l'art grec, entraînant encore les âmes, par une sorte de vitesse acquise, vers les sujets religieux ; l'autre créé par le soudain afflux des idées nouvelles qui introduisent, dans la peinture comme dans la plastique, la recherche du piquant et du pittoresque, du familier et du satirique. Entre ces deux courants contigus il y a naturellement pénétration réciproque. La façon de représenter les dieux ou les héros se ressent d'un penchant décidé à la familiarité ; la façon de peindre les épisodes de la vie journalière s'empreint parfois d'une dignité et d'une poésie jusqu'alors inconnues. Voici quelques exemples des deux groupes que nous distinguons ici.

(1) Klein, *Meistersignat.*, p. 34.

(2) *Ibid.*, p. 171, n° 18.

(3) *Arch. Zeitung*, 1862, pl. 167, 168 ; Gerhard, *Etrusk. und Kampan. Vas.*, pl. 15-16 ; British Museum, *Catalogue*, n^os^ 452, 536 ; Klein, *op. l.*, p. 97, n° 28 ; p. 114, n° 1.

(4) Klein, *Meistersignat.*, p. 96, n° 27 ; Gerhard, *Trinkschalen und Gefaesse*, pl. 14, n° 1 ; *Journal of hell. studies*, IX, pl. 3.

(5) Voy. mon article dans l'*Artiste*, 1890, p. 34-48, 104-111, *Les Sujets de genre dans la peinture des vases grecs*.

Le départ du héros sur son char, accompagné de son écuyer et recevant les adieux de sa famille, est un épisode familier à la plus ancienne céramique grecque : les Corinthiens en ont donné les premiers spécimens (1). Les contemporains et successeurs d'Euphronios réduisent ce tableau à une formule plus simple : la libation offerte au guerrier partant pour l'armée, soit sous l'aspect d'un groupe à deux personnages (2), soit avec l'addition de détails empruntés à la vie militaire des éphèbes (3). Sur les vases de la période suivante, un certain trouble se trahit dans la composition ; il semble que le peintre hésite entre les deux formules qui lui ont été transmises par ses prédécesseurs. Les noms qu'il met auprès de ses personnages sont des noms de la légende héroïque ; les détails qu'il invente pour rajeunir le sujet sont d'ordre purement familier et pittoresque. Deux frères partent pour l'armée ; ils se nomment Ajax et Teucer ; leurs parents sont le vieux Télamon et Périboia. Malgré cet appareil mythologique, l'un des héros a la tournure vulgaire d'un valet d'armée et plie sous le faix d'un gros paquet dont son épaule est chargée (4). Autre détail où apparaît le peu de sûreté de la composition : l'inscription Τεῦκρος est placée au-dessus du vieillard en pleurs, et Τελάμων près du jeune homme portant son bagage. C'est l'œuvre d'un homme qui veut reproduire une légende ancienne et qui la traduit avec les qualités et les défauts de son temps, exact et spirituel dans les détails familiers, inexact ou banal dans la partie historique.

Sur un autre vase, les adieux d'Hector à son père et à sa mère ne sont pas beaucoup mieux traités ; Hécube a les traits d'une femme beaucoup trop jeune. On sent que le peintre s'est inspiré des nombreuses scènes de départ où, sous une forme toute familière, un guerrier quelconque prend congé de son entourage, et que la tradition historique est restée ici à l'arrière-plan (5).

On connaît les circonstances tragiques dans lesquelles s'est effectué le départ du devin Amphiaraüs, trahi par sa femme Ériphyle et obligé

(1) Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 251, nos 7, 8 et 9.
(2) Klein, *op. l.*, p. 157, n° 14 ; p. 180, n° 4 ; p. 184, n° 8.
(3) Collignon, *Monuments grecs*, 1885-88, pl. 6.
(4) R. Rochette, *Monuments inédits*, pl. 71, 2 (= Beaumeister, *Denkmäler*, fig. 743).
(5) Gerhard *Auserl. Vas.*, III, pl. 189.

d'accompagner les sept chefs devant Thèbes : les sculptures du coffre de Cypsélus, reproduites par un beau cratère corinthien du VI^e^ siècle, retraçaient cet épisode en donnant au héros l'attitude irritée et menaçante qui convenait à sa situation d'esprit (1). Un céramiste de la fin du V^e^ siècle a repris ce sujet et l'a transformé, sous l'influence des idées courantes, en une scène familière et paisible : Amphiaraüs a l'air d'un bon mari, qui prend amicalement congé de sa femme (2). Un autre a poussé encore plus loin le paradoxe et trouve piquant de peindre le ménage d'Amphiaraüs sous l'aspect d'un intérieur patriarcal où Ériphyle, assise et regardant à ses pieds deux coqs qui se battent, donne le sein au petit Alcméon, tandis que le héros, tranquillement appuyé sur son bâton, semble goûter les pures joies de la vie de famille (3).

A côté de cette peinture, on peut placer une charmante pyxis où figurent les apprêts d'un mariage. Rien, à première vue, n'y indique autre chose qu'un épisode de la vie athénienne, une gracieuse réunion de jeunes filles empressées autour de la mariée que l'on coiffe et que l'on chausse, à qui l'on apporte les cadeaux de noce usités, bijoux renfermés dans un coffret, guirlandes de fleurs, vases à libations, etc. Mais les inscriptions placées auprès des personnages nous transportent en pleine mythologie : ces femmes se nomment Pontomédéia, Glauké, Cymodocé, Galéné : ce sont des Néréides, bien qu'aucun détail du décor environnant ne révèle que la scène se passe dans le palais de Nérée ou d'Amphitrite plutôt que dans une maison d'Athènes (4). La transformation s'accentue ici; il est vraisemblable que la tradition mythique existe seulement dans les noms propres choisis par le peintre; le fond même de la composition est purement réel et familier. L'inspiration est puisée dans les incidents de la vie ordinaire; mais il a paru plus attrayant de parer de noms légendaires les acteurs de ce petit drame intime. Grâce à ce mélange

(1) Dumont et Chaplain, *Céramiq. de la Gr. pr.*, I, p. 224, 225.

(2) *Monumenti dell'Inst.*, III, pl. 54.

(3) *Arch. Zeitung*, 1885, pl. 15. En l'absence d'inscriptions, il faut bien se garder d'appliquer des noms héroïques aux scènes de genre sur les vases de cette époque, comme l'a fait à tort de Witte (*Annali dell' Inst.*, 1863, pl. H), erreur qui a déjà été relevée par Baumeister, *Denkmäler*, p. 68.

(4) Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 364, pl. 9. Cf. Rayet et Collignon, *Céramiq. grecque*, p. 249.

de réalité et de mythologie, la scène garde un caractère abstrait qui exclut toute allusion à un fait précis et vulgaire. Le côté anecdotique est toujours soigneusement banni de l'art : le peintre traduit poétiquement l'idée de mariage en général, sans qu'on puisse y chercher la représentation imagée d'un fait divers. Citons encore, dans le même genre, un skyphos de Chiusi où l'on voit Pénélope assise devant sa fameuse tapisserie, pendant que Télémaque debout se tient à ses côtés (1). Le jeune héros, appuyé sur deux javelots, ne diffère nullement des éphèbes armés qui apparaissent si fréquemment dans les peintures de vases du v^e^ siècle, en particulier dans les séries d'offrandes au tombeau sur les lécythes blancs. Nous terminerons ces citations en rappelant la coupe du Louvre où un professeur, assis sur son siège à dossier, apprend à un jeune élève debout devant lui à chanter un hymne religieux (2). C'est une sorte d'extrait de la célèbre coupe signée par Douris où l'on assiste aux exercices scolaires de jeunes garçons s'instruisant à jouer de la musique et à chanter sous la direction de leurs maîtres et de leurs sous-maîtres (3). Mais ici l'artiste a voulu nous intéresser davantage en donnant à ses personnages les noms de deux aèdes légendaires, Musée et Linus. Pistoxénos avait déjà donné l'exemple de ces ingénieux travestissements en montrant le jeune Hercule et son frère Iphiclès en classe chez Linus (4).

Les contemporains trouvaient évidemment une saveur particulière à ces mélanges de fables héroïques et de scènes bourgeoises (5). C'était une façon de rajeunir d'anciennes légendes qui commençaient à paraître un peu surannées. Tel était aussi le plaisir qu'on goûtait aux tragédies d'Euripide, quand on voyait Électre, la fille du roi des rois, mariée à un pauvre paysan et venant puiser de l'eau à la fontaine. Cet artifice littéraire ou artistique est de tous les temps; il apparaît en Grèce dans la période qui suit l'administration de Périclès. Phidias le premier a fait descendre les

(1) *Monumenti dell'Inst.*, IX, pl. 42.

(2) *Ibid.*, 1856, pl. 20.

(3) Klein, *Meistersignat.*, p. 155, n° 9. Voy. P. Girard, *L'éducation athénienne*, p. 103-105.

(4) Klein, *ibid.*, p. 150, n° 2 ; P. Girard, *ibid.*, p. 120, 121.

(5) C'est ce que M. Heydemann a déjà fort bien montré au moyen des peintures de vases dans les *Commentationes in honorem Th. Mommseni*, Berlin, 1877, p. 163-179. Cf. Luckenbach, *Jahrb. für Philolog.*, suppl. Bd. XI, p. 549 et suiv. Voy. l'article *Heroisierte Genrebilder* dans les *Denkmäler* de Baumeister, p. 682-685.

dieux de l'Olympe pour les asseoir devant le cortège des Panathénées et les mêler aux citoyens d'Athènes; Aristophane met sur la scène un Bacchus empêtré dans sa longue tunique et querellant son esclave; Euripide étale au grand jour l'égoïsme naïf d'Admète qui ne veut pas mourir et les instincts grossiers d'un Hercule buveur. L'art et la littérature adoptent une esthétique semblable qui rapproche le dieu de l'homme, le héros du soldat, le roi du bourgeois. C'est le règne du *réalisme*, mais il diffère essentiellement du réalisme moderne en ce qu'il fuit l'anecdote et la personnalité, toujours attentif à rester dans le domaine de la généralité et de l'abstraction.

Passons maintenant au second groupe de vases dans lequel le progrès se fait en sens inverse, c'est-à-dire où la familiarité du sujet est relevée par des emprunts faits au monde mythique. Les scènes de mariage reviennent fréquemment dans la céramique de cette époque; elles reproduisent avec précision tous les détails de la cérémonie, le lavage du trousseau de la mariée, les cadeaux de noces, le garçon d'honneur ou paranymphe aux côtés du marié, les assistants couronnés de myrtes, l'enfant (παῖς ἀμφιθαλής) chargé d'offrir le pain dans le banquet et de prononcer la formule consacrée (ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον), la mère portant les torches allumées, le char destiné à conduire les époux à leur demeure, etc. (1). Outre la figure d'Éros volant qui symbolise les sentiments du jeune couple, on voit parfois se mêler au cortège des amis et des parents quelques personnages plus augustes que leur attitude et leurs attributs font reconnaître pour des divinités : c'est Apollon, une lyre ou une branche de laurier à la main, patron de la jeunesse masculine, dieu des lettres et de la musique qui constituent la bonne éducation de l'éphèbe grec; c'est Artémis, protectrice de la virginité, gardienne de la fidélité conjugale; c'est enfin Hermès, le conducteur ordinaire des processions divines, qui ne dédaigne pas de faire le rôle de héraut dans un mariage de mortels et qui se place modestement à la tête des chevaux (2). Grâce à ce mélange de personnages réels et sur-

(1) Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, pl. 8 et 9; Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, pl. 58; Heydemann, *Griech. Vasenbilder*, pl. 10, n° 1; *Arch. Zeitung*, 1882, pl. 5; *Monumenti dell'Inst.*, X, pl. 34.

(2) Stackelberg, *Graeber der Hellenen*, pl. 32 et 42; Panofka, *Bilder des Lebens*, pl. XI, n° 3.

naturels, la composition garde un caractère symbolique. Le procédé est différent de celui que nous constations tout à l'heure, mais le résultat obtenu est le même. La première méthode est la plus simple, car il suffit de quelques inscriptions pour avertir le spectateur des intentions de l'artiste; la seconde révèle plus d'ingéniosité, en réservant aux figures mêmes le soin d'indiquer la nature générale et abstraite du sujet.

La démonstration est encore plus frappante si l'on prend pour exemple une peinture souvent citée, qui met sous nos yeux un atelier de céramistes occupés à peindre des poteries déjà séchées et prêtes à passer au four (1). Le motif n'est pas nouveau : il a été traité avec un grand souci de la vérité par les artistes corinthiens qui confectionnaient des petites plaquettes de terre cuite destinées à être déposées comme *ex-voto* dans des sanctuaires (2). Mais quelle différence profonde sépare ces tableautins naïfs du VII^e^ ou du VI^e^ siècle et la composition savamment raffinée de la fin du V^e^ ! Ceux-là n'ont d'autre but que de montrer la nature vraie, le fait dans sa réalité précise et vulgaire; celle-ci se complique de toutes sortes de sous-entendus, d'allusions et d'allégories piquantes. La déesse Minerve occupe le centre, indiquant par sa présence quelle importance l'Attique attachait à ses ateliers de poterie et de quelle dignité artistique se piquaient les adeptes de la profession ; deux Victoires s'approchent en volant et se préparent à couronner les ouvriers penchés sur leur ouvrage, armes parlantes du grand renom des fabriques attiques, réputées sans rivales dans le monde entier. La scène s'agrandit ainsi et se transforme : ce n'est plus une modeste boutique de la porte Dipyle que nous avons sous les yeux, c'est la personnification de l'art céramique tout entier, de la réputation dont il jouit dans Athènes, de l'intérêt que lui portent les dieux et les hommes. L'observation de la réalité ne suffit plus aux peintres de vases; ils y mêlent ce qui est dans le goût du temps, un grain de poésie allégorique qui donne à un banal épisode toute la saveur d'une composition originale.

Dans la catégorie des lécythes blancs réservés aux peintures funéraires, on surprend la même tendance à embellir la réalité au moyen d'images

(1) *Annali dell'Inst.*, 1876, pl. DE; cf. Rayet et Collignon, *Céramiq. gr.*, p. XVI-XVII.

(2) *Antike Denkmäler des arch. Inst.*, I, pl. 8; Wormstall, *De corinthiacis tabellis fictilibus*, 1890. Cf. Rayet et Collignon, *op. l.*, p. XIII-XV.

allégoriques qui adoucissaient la tristesse du sujet et répandaient sur les cérémonies mortuaires une sorte de pénombre mystérieuse. Dans quel monde l'artiste a-t-il placé ces convois de morts portés à leur dernière demeure par de beaux génies ailés, Thanatos et Hypnos, marchant à pas lents et soutenant avec précaution le corps des trépassés, comme s'ils craignaient de troubler leur éternel sommeil (1)? Dans quelle région évoque-t-il ces ombres ressuscitées aux yeux de leurs proches et assises au pied de leur propre tombeau (2)? Sommes-nous sur terre, dans les Enfers, ou sous les tranquilles ombrages des Champs-Élysées? On peut être indécis sur cette question, quand on envisage isolément un de ces vases ou même la catégorie entière des lécythes funéraires. Mais si l'on étudie d'ensemble la fabrication céramique de cette époque, toute incertitude cesse. Ces lécythes blancs appartiennent à la seconde moitié du v^e^ siècle où toute idée de scène réelle se présentait naturellement à l'esprit de l'artiste sous un aspect de généralité impersonnelle et vague, où l'essaim des visions allégoriques tournoyait sans cesse autour du monde des vivants, sollicitant le pinceau du peintre et le tourmentant du désir de leur donner une forme sensible. C'est bien un incident de la vie terrestre qu'on nous présente : la précision des détails en ce qui concerne l'architecture des tombeaux, les offrandes des assistants, le costume et l'attitude des parents, ne permet pas d'en douter. Mais ce souci de la réalité n'interdit pas à l'imagination de peupler la nécropole de génies funéraires et d'ombres, dont la présence en ces lieux n'est pas plus surprenante que celle d'Athéné ou de Niké dans un atelier de poteries. Chercher l'exacte reproduction de la réalité dans ces peintures est aussi faux que de les expliquer par l'hypothèse d'une région, idéale et éloignée des humains. A cette époque, le mélange du réel et du surnaturel est la loi première de l'esthétique grecque.

Ces deux prémisses étant posées, tirons-en la conclusion. Le divin et l'héroïque tendent à se faire familiers ; le réel et le vulgaire tendent à se faire symboliques et abstraits. Ce sont deux mondes qui d'en bas et d'en haut viennent à la rencontre l'un de l'autre : en certains cas, ils arrivent à se confondre. Dégager de l'élément mythique tout ce qu'il peut contenir

(1) Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, pl. 27-28 ; C. Robert, *Thanatos*, pl. 1.
(2) Dumont et Chaplain, *ibid.*, pl. 25-26 ; E. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs*, pl. 4.

de concret et d'humain; d'autre part, sublimer la parcelle de poésie renfermée dans toute action ou tout événement de la vie mortelle : telle est la double tâche que s'est imposée l'esprit grec à l'époque que nous étudions et dont les peintures de vases sont une des manifestations les plus instructives.

Les divinités favorites des maîtres anciens, comme Minerve, subissent parfois, sous l'empire de ces idées, une transformation où se marquent nettement les principes nouveaux. Le temps n'est plus où l'on ne songeait qu'aux exploits guerriers de la déesse bataillant contre les Géants, protégeant Thésée ou Hercule dans leurs aventureux exploits. Voici qu'une Minerve pacifique et bienfaisante succède à la première, incarnant la science, l'art, l'industrie : ici, elle trace quelques lignes sur des tablettes et enseigne aux hommes l'écriture; là, elle façonne de ses mains le cheval de Troie, comme un habile sculpteur; ailleurs, nous l'avons vu, elle préside à la fabrication des vases peints (1). Ces variantes attestent les progrès de l'esprit humain dans la voie de la raison et une conception plus morale du rôle des dieux. Peut-être la déesse y perd-elle quelque chose de sa personnalité mythologique (2); en s'affinant, elle devient plus abstraite; elle est moins la fille de Jupiter, née tout armée pour les grands combats, qu'une sorte de figure allégorique personnifiant les bienfaits de la civilisation (3).

Cette transformation ne s'exerce pas seulement sur le caractère moral de la divinité; parfois elle en modifie les traits physiques, comme dans certaines représentations d'Apollon, plus semblable, dans les scènes où il apparaît, à un éphèbe grec de noble tournure qu'au redoutable archer des âges précédents (4). Ajoutons que les divinités comme Éros et Niké, des-

(1) Lenormant et de Witte, *Élite céramographiq.*, I, pl. 77; *Annali*, 1876, pl. D E; 1880, pl. K.

(2) M. Allègre me paraît avoir finement analysé cet antagonisme entre la foi religieuse et la philosophie des Grecs (*Étude sur la déesse Tyché*, p. 139).

(3) Strube (*Studien über den Bilderkreis von Eleusis*, p. 16) signale aussi une sorte d'affaiblissement de la tradition mythique dans la série des vases représentant le départ de Triptolème sur le char ailé de Déméter. Les représentations les plus anciennes le montrent entouré des divinités et des héros éleusiniens; plus tard on voit ceux-ci remplacés par les Nymphes, les Heures, les Satyres, etc.

(4) Stackelberg, *Graeber der Hell.*, pl. 32; Panofka, *Bild. d. Leb.*, pl. II, n° 3; Gerhard,

tinées dès l'origine à symboliser des sentiments abstraits et humains, sont plus en faveur que jamais (1). Niké devient une sorte de *parèdre* féminin aux côtés d'Éros (2), et tous deux, voltigeant au-dessus des têtes féminines dans le gynécée, semblent personnifier l'union de la jeunesse amoureuse et de la grâce triomphante. Les Muses sont pour les mêmes raisons introduites dans le cycle des sujets décoratifs, car les peintres trouvent dans leurs noms harmonieux un prétexte à allégories (3).

Il est clair pourtant que le cénacle des anciens dieux, Olympiens ou issus des Olympiens, ne devait point suffire aux aspirations nouvelles de l'art. On pouvait bien les utiliser, en choisissant dans le nombre ceux que leur nature prédisposait au rôle allégorique; on pouvait bien, en modifiant quelques traits, en accentuant certains autres, leur prêter passagèrement un caractère philosophique. Mais il eût été difficile de soumettre à cette espèce de greffe l'ensemble des dieux dont la personnalité mythique avait, depuis plusieurs siècles et d'une façon immuable, reçu la consécration de la religion et de l'art. Plus aisée était la tâche de créer une nouvelle catégorie d'êtres divins dont la poésie avait depuis longtemps imaginé et déterminé le caractère; il ne restait qu'à leur donner une physionomie, une forme tangible. Les figures allégoriques symbolisant le Bonheur, la Fortune, la Joie, la Santé, le Désir, l'Ordre, la Justice, la Persuasion, apparaissent tout à coup en grand nombre dans les peintures céramiques de la période qui s'étend de la mort de Périclès au règne des successeurs d'Alexandre : on peut donc dire avec précision à quelle date est né ce dernier produit de l'anthropomorphisme qui prit racine en Grèce, reçut son complet développement à Rome, puis, importé de là dans le monde entier, poussa des ramifications si puissantes qu'une partie de l'art moderne vit encore sous leur ombre paisible.

Les tableaux ci-joints (p. 16-18) permettront de passer en revue les principaux spécimens du genre; je ne tiens compte ici que des vases où

Trinkschalen und Gefaesse, pl. 17, 18; *Élite céramographique*, II, pl. 33, 34, 36; Collignon, *Mythologie figurée*, fig. 70.

(1) Voy. les deux dissertations de Knapp et Kieseritzky sur *Nike in der Vasenmalerei* et celle de Furtwaengler sur *Eros in der Vasenmalerei*.

(2) Knapp, *op. l.*, p. 79 et suiv.

(3) Panofka, *Musée Blacas*, pl. 4; Gerhard, *Trinkschal. u. Gef.*, pl. 17, 18; *Élite céramographique*, II, pl. 86 A; cf. pl. 86.

les noms abstraits, collectifs ou allégoriques, sont formellement précisés par des inscriptions peintes à côté des personnages (1).

Cette liste générale peut se décomposer en dix groupes qui caractérisent les différents genres d'abstractions où s'est complu la fantaisie poétique des céramistes pendant une période de 150 ans environ.

1° *Personnifications de pays, localités, fleuves et sources.* — Aréthosa (source de Sicile), Asia (l'Asie), Délos (une des Cyclades), Euboia (l'Eubée), Hellas (la Grèce), Isménos (fleuve de Béotie), Krénaié (une des portes de Thèbes), Lemnos (île de la mer Égée), Neilos (le Nil), Néméa (localité de l'Argolide), Premnosia (source en Attique), Théba (ville de Béotie).

2° *Personnifications de phénomènes physiques.* — Néphélé (la nuée).

3° *Personnifications de produits de la terre.* — Oinos (le vin), Opora (la récolte).

1) Je ne sais s'il faut comprendre dans cette liste un fragment de coupe à figures rouges, récemment trouvé sur l'Acropole d'Athènes, où l'on voit les restes d'une Minerve de très beau style et près d'elle l'inscription Εὐπραξι... que M. Klein explique comme un nom d'artiste (*Ephémeris archéologiq.*, 1890, p. 18). L'analogie avec les noms tels que Εὐτυχία, Εὐθυμία, Εὐκλεία, suggérerait plutôt la lecture Εὐπραξί[α], personnifiant le succès, le bonheur dû à la sage conduite (Πειθαρχία γάρ ἐστι τῆς εὐπραξίας μήτηρ, Eschyle. *Sept. Theb.*, 224). Par contre, il faut supprimer de la liste des noms allégoriques le prétendu dieu Gélos (le rire) représenté par un éphèbe jouant de la lyre sur une amphore du Musée Britannique (*Catalogue*, n° 799; Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, IV, pl. 319; cf. Baumeister, *Denkmäler*, p. 1302). M. Wernicke a rétabli le premier la véritable lecture de l'inscription, Λέαγρος καλός (Klein, *Lieblingsinschriften*, p. 44, n° 33).

On ne peut pas lire avec certitude les noms inscrits sur une charmante hydrie à figures rouges publiée par Gerhard (*Antike Bildwerke*, pl. 53), où l'on voit Éros jouer à la bascule avec deux jeunes filles. Il est probable que ce sont des noms abstraits ou allégoriques, car le vase appartient, d'après le style, à la série que nous étudions ici.

Je n'introduis pas non plus dans l'énumération suivante un petit lécythe du Louvre, d'admirable travail, à base en forme de gland (haut. 0.175), où se lisent les inscriptions Ὑγίεια, Πειθώ, Ἁρμονία et Τύχη à côté de quatre femmes drapées, dont une est assise au centre, couronnée par un Éros posé sur sa main droite, pendant que les autres femmes debout apportent différents accessoires, branche de feuillage, coffret. Contrairement à l'opinion de M. Koerte qui a le premier décrit ce vase (*Arch. Zeitung*, 1879, p. 95-96), je crois les inscriptions fausses et maladroitement *gravées à la pointe* dans la couverte enduite ensuite d'un mauvais vernis noir qui a pénétré dans les lettres, afin de dissimuler la fraude.

Enfin je n'ai pas cru devoir signaler les nombreux noms de Satyres et de Bacchantes dont l'étymologie ou la composition impliquent des allusions aux joies du vin, de la danse et de l'amour sensuel, tels que Hédyoinos, Oinopion, Babacchos, Sikinnos, Tyrbas, Skopas, Terpon, Styon, etc. Ce sont là des dérivés du genre allégorique, plutôt que des allégories proprement dites, et d'ailleurs le travail sur ce genre de personnifications a été fait d'une façon très détaillée par M. Heydemann (5ᵉ *Hallisches Programm*, *Satyr-und Bakchennamen*, Halle, 1880).

I. — VASES DE FABRICATION GRECQUE (2e moitié du Ve siècle et IVe siècle).

1. Coupe	Vulci	Musée de Berlin	*Catalogue*, n° 2538.
2. Coupe	Vulci	Musée de Berlin	*Catalogue*, n° 2532.
3. Coupe	Vulci	Musée Britannique	*Catalogue*, n° 811*.
4. Coupe	Inconnu	Collection Dzialinsky	De Witte, *Antiquités de l'hôtel Lambert*, pl. 27-28.
5. Amphore	Vulci	Musée de Munich	*Catalogue*, n° 378 ; Klein. *Meistersignaturen*, p. 194, n° 2.
6. Amphore	Vulci	Musée du Louvre	Klein, *ibid.*, p. 197, n° 2.
7. Amphore	Vulci	Musée Britannique	*Catalogue*, n° 788.
8. Amphore	Inconnu	Musée Britannique	*Catalogue*, n° 864 ; Klein, *Lieblingsinschriften*, p. 74, n° 3.
9. Amphore	Italie	Musée du Louvre	Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 481, note 2.
10. Amphore	Cervetri	Musée Britannique	*Catalogue*, n° 804 ; Klein, *Lieblingsinschriften*, p. 70.
11. Amphore	Nola?	Musée du Louvre	Heydemann, 5e *Hallisches Programm*, p. 21, *a* ; *Bulletin des Musées*, p. 108, n° 6.
12. Amphore	Vulci	Musée Britannique	*Catalogue*, n° 785.
13. Amphore	Ruvo?	Ancienne collect. Lamberti	O. Jahn, *Vasenbilder*, Hamb. 1839, p. 20, L ; Heydemann, 5e *Hall. Prog.*, p. 19, T.
14. Amphore	Ruvo?	Même collection	O. Jahn, *ibid.*, pl. 2 ; Heydemann, *ibid.*, p. 19, U.
15. Amphore (péliké)	Roy. de Naples ?	Inconnu	Panofka, *Dichterstellen und Bildwerke* dans les *Abhandlungen der Berl. Akad.*, 1856, p. 246, pl. 2, n° 5 ; Saglio, *Dict. des Antiquités*, fig. 180.
16. Amphore (péliké)	Étrurie	Musée de Munich	*Catalogue*, n° 384 ; O. Jahn, *ibid.*, p. 24, *m* ; Heydemann, *ibid.*, p. 25, *l*.
17. Hydrie	Inconnu	Musée Britannique	*Catalogue*, n° 1264 ; Klein, *Meistersignaturen*, p. 203-205.
18. Hydrie	Vulci	Musée de Berlin	*Catalogue*, n° 2633.
19. Hydrie	Vulci	Musée de Berlin	*Catalogue*, n° 2634.
20. Hydrie	Cyrénaïque	Musée Britannique	*Catalogue*, C. n° 4.
21. Hydrie	Ruvo	Musée de Carlsruhe	*Catalogue*, n° 259.
22. Cratère	Inconnu	Ancienne collection Lamberg	O. Jahn, *ibid.*, p. 17, A ; Heydemann, *ibid.*, p. 20, X.
23. Cratère	Inconnu	Même collection	Heydemann, *ibid.*, W.
24. Cratère	Orvieto	Musée de Vienne	*Wiener Vorlegeblätter*, E, pl. 12.
25. Cratère	Crimée	Musée de Saint-Pétersbourg	*Catalogue*, n° 1807.
26. Cratère	S. Agata de' Goti	Anc. collect. Magnoncour	De Witte, *Cabinet Durand*, n° 114 ; *Collect. Magnoncour*, n° 21 ; Heydemann, *ibid.*, p. 15, K (il le place par erreur au Musée du Louvre).
27. Cratère	Nola?	Musée du Louvre	Millin, *Peintures de vases antiques*, I, pl. 9.
28. Cratère	Inconnu	Collection Dzialinsky	De Witte, *Antiq. de l'hôtel Lambert*, pl. 13 ; Klein, *Lieblingsinschriften*, p. 85, n° 4.
29. Cratère	S. Agata de'Goti	Musée de Naples	*Catalogue*, n° 2369.
30. Cratère	Roy. de Naples	Ancienne collection Coghill	Millingen, *Vases Coghill*, pl. 19 ; Heydemann, *ibid.*, p. 21, *b*.

31. Pyxis? à trois pieds	Athènes	Anc. collect. Clarke	O. Jahn, *Ueber bemalte Vasen mit Goldschmuck*, p. 12, n° 21.
32. Œnochoé	Vulci	Musée de Berlin	*Catalogue*, n° 2658.
33. Œnochoé	Athènes	Musée de Berlin	*Catalogue*, n° 2661.
34. Œnochoé	Mégare	Musée de Zurich	E. Müller, *Drei griechische Vasenbilder*, 1887, pl. 2, n°s 1 et 2.
35. Lécythe	Attique	Musée de Berlin	*Catalogue*, n° 2471.
36. Lécythe	Athènes	Musée Britannique	O. Jahn, *ibid.*, p. 4, n° 3.
37. Lécythe	Ruvo	Musée Britannique	*Catalogue*, n° 1263; O. Jahn, *ibid.*, p. 6, n° 10.
38. Lécythe	Ruvo?	Anc. collect. Wittgenstein	O. Jahn, *ibid.*, p. 8, n° 11.
39. Lécythe	Attique	Collection Rampin	Collignon, *Revue archéologique*, 1875, II, pl. 17, n° 3, et pl. 20.
40. Lécythe	Vulci	Musée de Munich	*Catalogue*, n° 234; O. Jahn, *ibid.*, p. 5, n° 8.
41. Lécythe	Apulie	Musée Britannique	*Catalogue*, n° 1546.
42. Lécythe?	Tanagre	Vu dans le commerce à Athènes.	Collignon, *Revue archéologique*, 1875, II, p. 78, note 1.
43. Fragment de vase	Inconnu	Inconnu	R. Rochette, *Monuments inédits*, pl. 8, n° 2.
44. Fragment de vase	Inconnu	Anc. collect. Thorwaldsen	O. Jahn, *Vasenbilder*, p. 21, M.
45. Fragments de vase	Italie méridionale.	Musée de Brunswick	Klein, *Lieblingsinschriften*, p. 71.
46. Inconnu	Roy. de Naples	Anc. collect. Hamilton	O. Jahn, *ibid.*, p. 17, B; Heydemann, *ibid.*, p. 22, *d*.

II. — VASES DE FABRICATION ITALIOTE (IV^e^ siècle et début du III^e^ siècle).

47. Amphore apulienne	Ruvo	Musée de Naples	*Catalogue*, n° 3233.
48. Amphore à volutes apulienne	Ceglie	Musée de Berlin	*Catalogue*, n° 3257.
49. Amphore à volutes apulienne	Italie méridionale.	Collection Jatta	*Catalogue*, n° 1093; Heydemann, *ibid.*, p. 17, K.
50. Amphore à volutes apulienne	Ruvo	Musée de Naples	*Catalogue*, n° 3240.
51. Amphore à volutes apulienne	Canosa	Musée de Munich	*Catalogue*, n° 810.
52. Amphore à volutes apulienne	Altamura	Musée de Naples	*Catalogue*, n° 3222; Koerte, *Ueber Personificationen psychologisch. Affekte*, p. 79.
53. Fragments d'amphore à volutes apul.	Italie	Musée de Carlsruhe	*Catalogue*, n° 258.
54. Amphore à mascarons apulienne	Armentum	Musée de Naples	*Catalogue*, S. A., n° 11.
55. Amphore à mascarons apulienne	Canosa	Musée de Naples	*Catalogue*, n° 3253.
56. Amphore à mascarons apulienne	Ruvo	Musée de Naples	*Catalogue*, n° 3255.
57. Amphore à mascarons apulienne	Ruvo	Musée de Saint-Pétersbourg.	*Catalogue*, n° 350.
58. Fragment de vase apulien	Ruvo	Musée de Naples	*Catalogue*, n° 2883.
59. Pyxis à couvercle apulienne	Fasano	Musée de Naples	*Catalogue*, S. A., n° 316.
60. Hydrie campanienne	Pæstum	Musée de Naples	*Catalogue*, n° 2873; Klein, *Meistersignat.*, p. 209, n°
61. Cratère campanien	Pæstum	Musée de Naples	*Catalogue*, n° 3412; Klein, *ibid.*, p. 208, n° 3.
62. Cratère campanien	Pæstum	Musée de Madrid	Klein, *ibid.*, p. 206, n° 1.
63. Cratère campanien	Bari	Musée de Naples	*Catalogue*, n° 3226; Klein, *ibid.*, p. 208, n° 4.
64. Cratère campanien	Apulie	Musée Britannique	*Catalogue*, n° 1297.

III. — NOMS ALLÉGORIQUES, ABSTRAITS OU COLLECTIFS

(Les chiffres renvoient aux numéros des tableaux précédents.)

Agon. . . . . 15.
Aidos. . . . . 6.
[Ananké?] . . . . . 52.
Apata. . . . . 47, 55.
Archinautès. . . . . 10.
Aréthosa. . . . . 16.
Asia. . . . . 55.
Chrysos. . . . . 33, 34.
Délos. . . . . 4.
Diké. . . . . 53.
Dithyrambos. . . . . 44.
Eiréné. . . . . 11, 22.
Éris. . . . . 21, 25.
Éros. . . . . 18, 25, 49.
Euboia. . . . . 4.
Eudaimonia. . . . . 36, 37, 38, 49.
Eukleia. . . . . 43, 59.
Eunomia . . . . . 36, 39, 48, 59.
Euphémia. . . . . 45.
[Eupraxia]. . . . . P. 15, note 1.
Euthymié. . . . . 48.
Eutychia. . . . . 41.
Galéné. . . . . 30.
[Gélos]. . . . . P. 15, note 1.
Géras. . . . . 8, 9.
Harmonia. . . . . 19, 59, et p. 15, note 1.
Hébé. . . . . 25, 49.
Hellas. . . . . 55.
Hérakleidai. . . . . 52.
Hespéridès. . . . . 42, 60.
Himéros. . . . . 12, 18, 22, 40, 45, 48, 49, 50.
Horai. . . . . 57.
Hygieia. . . . . 17, 37, 38, et p. 15, n. 1.
Ismènos. . . . . 63.
Komarchos. . . . . 5.
Komodia. . . . . 27.
Komos. . . . . 2, 3, 7, 11, 22, 23, 26, 29, 30, 32, 35, 46.
Krénaié. . . . . 63.
Lemnos. . . . . 4.
Mainas. . . . . 28.
Mania. . . . . 52 (?), 62.
Néanias . . . . . 32.
Neilos. . . . . 57.
Néméa. . . . . 56.
Néphélé. . . . . 61.
Niké. . . . . 33.
Nymphé. . . . . 35.
Nymphai. . . . . 64.
Oinos. . . . . 46.
Oistros. . . . . 51.
Opora. . . . . 22, 49.
Paian. . . . . 32.
Paidagogos. . . . . 56.
Paidia. . . . . 36, 40, 58.
Pandaisia. . . . . 37, 38.
Pannychis. . . . . 14, 59.
Peitho. . . . . 17, 31, 36, 43, 57, et p. 15, note 1.
Persai . . . . . 55.
Philia. . . . . 24.
Ploutos. . . . . 33.
Poinai . . . . . 52.
Pothos . . . . . 14, 18, 20, 46, 49.
Premnosia . . . . . 16.
Satyra. . . . . 24.
Syssitos. . . . . 10.
Théba. . . . . 19.
Thémis. . . . . 1, 25.
Tragodia . . . . . 26.
[Tyché]. . . . . P. 15, note 1.

4° *Personnifications d'individualités.* — Archinautès (le commandant de vaisseau), Komarchos (le chef du Komos), Mainas (la ménade), Néanias (le jeune homme), Nymphé (la nymphe), Paidagogos (le pédagogue), Syssitos (le compagnon de table).

5° *Personnifications de collectivités.* — Hérakleidai (les Héraclides), Hespéridès (les Hespérides), Horai (les saisons), Nymphai (les nymphes), Persai (les Perses).

6° *Personnifications d'états physiques.* — Géras (la vieillesse), Hébé (la jeunesse), Hygieia (la santé).

7° *Personnifications d'avantages sociaux.* — Chrysos (l'or), Eiréné (la paix), Eunomia (la bonne législation), Ploulos (la richesse).

8° *Personnifications de divertissements, chants religieux et fêtes.* — Agon (la lutte), Dithyrambos (le dithyrambe), Komodia (la comédie), Komos (la procession bachique), Paian (le péan), Paidia (le jeu), Pandaisia (le festin), Pannychis (la veillée religieuse), Satyra (le drame satyrique?), Tragodia (la tragédie).

9° *Personnifications de sentiments moraux, qualités ou défauts.*— Aidos (la pudeur), Apata (la ruse), Diké (la justice), Éris (la discorde), Éros (l'amour) (1), Eudaimonia (le bonheur), Eukleia (la gloire), Euphémia (la bonne renommée), Eupraxia? (le succès), Euthymié (la confiance), Eutychia (la chance), Galéné (la sérénité), Harmonia (l'harmonie), Himéros (le désir), Mania (la folie), Niké (la victoire), Oistros (le transport furieux), Peitho (la persuasion), Philia (l'amitié), Pothos (la passion).

10° *Personnifications d'idées métaphysiques.* — Ananké? (la nécessité), Poinai (les peines éternelles après la mort), Thémis (la loi divine).

Ces exemplaires à inscriptions doivent nous servir à interpréter les peintures similaires où les personnages ne sont pas nommés. Quand, par exemple, nous voyons sur un vase de cette période un chœur de jeunes femmes, occupées à danser ou à se parer, empressées autour d'une déesse assise, jouant avec des Éros, etc., nous avons tout lieu de croire que le peintre n'a pas voulu représenter une simple assemblée de mortelles, une réunion quelconque de gynécée, mais qu'il a plutôt songé à symboliser sous une forme gracieuse les idées abstraites de jeunesse, de plaisir, de joie et d'amour, suggérées par la vue du monde féminin. De ce nombre est un beau lécythe à figures rouges du Louvre que nous avions en vue en commençant cette étude sur l'allégorie en général, et dont nous allons maintenant nous occuper plus spécialement.

(1) On ne s'étonnera pas du petit nombre de vases auquel nous renvoyons pour cette figure allégorique. Elle est extrêmement fréquente dans la série qui nous occupe ; mais elle est fort rarement désignée par une inscription, le personnage étant trop facile à reconnaître à première vue. Il en est de même pour les représentations de Niké.

II

Ce lécythe, trouvé en Attique (1), mesure 0,265; les personnages sont reproduits en grandeur réelle dans la gravure (pl. 9 et 10) faite d'après un calque très soigné de M. Dubouchet, qui a réussi à retrouver certains détails à peine visibles sur la surface de la poterie fortement endommagée en quelques endroits par l'action de l'humidité (2). La poussée du salpêtre dans les pores de l'argile a fait lever par écailles une partie de l'enduit noir qui s'est effrité; le groupe central, en particulier, a beaucoup souffert de cet accident; mais on distingue encore les deux jambes et le bout des ailes d'un Éros qui devait se presser tendrement contre la femme assise au milieu du tableau. Il n'y a aucune trace de dorures ni de retouches blanches; la peinture est monochrome, exécutée au trait noir avec une finesse de touche admirable; les draperies des femmes, enflées par le vent que produit un mouvement de danse rapide, sont d'une transparence et d'une légèreté merveilleuses. On a d'abord exécuté les ornements en oves et en palmettes qui déterminent la bordure inférieure et supérieure du tableau; le peintre a placé ensuite les figures dans ce cadre, en empiétant parfois sur la ligne du terrain.

Cette dernière observation concorde avec les détails techniques fournis par un monument que nous rappelions plus haut et où l'on voit des ouvriers en train de tracer des ornements en oves sur des poteries non cuites (3) : les personnages ne sont pas encore dessinés sur la panse des

(1) Il a été signalé pour la première fois dans l'*Introduction* aux Vases de la *Collection Sabouroff*, p. 7, par M. Furtwaengler qui l'attribue à l'auteur du lécythe de Berlin (n° 2471) représentant le thiase dionysiaque : « Il faut probablement, dit-il, lui attribuer encore un autre aryballe (c'est-à-dire lécythe aryballisque, à forte panse), du même genre que le nôtre, qui se trouve au Louvre et provient également de l'Attique. Il est malheureusement en fort mauvais état. On y reconnaît Aphrodite avec Éros et des nymphes se livrant à la danse, au son des crotales et du tambourin. Les motifs sont d'une grande beauté. Je regrette de ne pouvoir établir une comparaison plus exacte, n'ayant vu le vase qu'une fois. »

(2) La forme du vase est très analogue à celle du lécythe de Berlin (*Collect. Sabouroff*, pl. 55), si ce n'est que le goulot est plus élancé dans l'exemplaire du Louvre. Les ornements de la panse et du revers, fort endommagés, sont reproduits sur notre planche.

(3) *Annali*, 1876, pl. D E.

vases, ce qui prouve qu'en général on s'occupait d'abord du cadre ornemental avant de passer à l'exécution du motif principal. Mais, dans la rapidité du travail, on ne tenait pas toujours compte exactement de l'espace ménagé entre les deux bordures, et, si l'on avait besoin d'un peu plus de place, on ne se gênait pas pour allonger le coup de pinceau à travers la décoration même (1) : il y a là une liberté d'allure, un dédain de la correction symétrique tout à fait inconnus aux productions modernes, mais caractéristiques dans les œuvres industrielles des Grecs, toujours partisans d'une indépendance absolue en matière d'art. Ces irrégularités apparentes, loin de nuire à la composition, y ajoutent un charme secret : on sent qu'on n'a pas affaire à un copiste sage qui s'est appliqué ; l'esquisse est venue d'un trait, spontanée et enlevée, sans hésitations ni *repentirs*. Qu'importe si une ou deux de ces belles danseuses ont bondi un peu en dehors du cadre, si leurs pieds nus ont franchi la barrière destinée à limiter leurs ébats, si leur tête ou leur bras vient heurter les fleurons qui barrent le champ à droite et à gauche? On serait presque tenté de croire que le peintre l'a fait exprès, car il n'aurait pu trouver mieux pour exprimer l'ivresse folle de la danse.

Tel qu'il est, ce lécythe du Louvre peut compter parmi les chefs-d'œuvre de la céramique athénienne. Tout au plus connaît-on une dizaine de vases, de la même époque, dignes de rivaliser avec cette peinture. De ce nombre sont le lécythe de Cumes (combat de Grecs et d'Amazones), un lécythe de Berlin (thiase dionysiaque), un vase en forme d'osselet et une pyxis du Musée Britannique (danse de jeunes filles, toilette de mariée), une pyxis et une œnochoé d'Athènes (danse de Bacchantes, lavage des vêtements de fête), un couvercle de pyxis du Musée de Copenhague (jugement de Pâris), un lécythe de l'ancienne collection Durand (triomphe de Bacchus indien), etc. (2). Nous avons cité plus haut (tableau I, nos 31 à 42) une série importante de petits vases qui procèdent de la même école, mais où l'on trouve, et en assez grande abondance, les dorures et les retouches

(1) La même observation a été faite au sujet des peintures de lécythes blancs; E. Pottier, *Etude sur les lécythes*, p. 100. On constate cependant sur plusieurs exemplaires que les personnages ont été peints avant les ornements. Il n'y avait pas de règle absolue à cet égard.

(2) Fiorelli, *Notizia dei vasi rinvenuti a Cuma*, pl. 8; Furtwaengler, *Antiquarium*, n° 2471; Stackelberg, *Graeber der Hell.*, pl. 23 et 24; Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, pl. 8, 9 et 10; *Monumenti dell'Inst.* I, pl. 50.

blanches. Les spécimens monochromes, que nous plaçons en première ligne et dont fait partie le lécythe du Louvre, appartiennent sans doute à une époque un peu plus ancienne, moins rapprochée de la fin du v^e^ siècle. S'il fallait rattacher ces beaux vases à un nom de céramiste connu, on penserait à l'atelier de Meidias ou à celui de Mégaclès d'où sont sorties l'hydrie du Musée Britannique (enlèvement des Leucippides) et la pyxis de l'ancienne collection Barre (scène de gynécée) (1). On y retrouve les mêmes qualités de sûreté et de souplesse dans le dessin, d'élégance juvénile dans les attitudes des personnages. M. Furtwaengler attribue le lécythe du Louvre à l'atelier de l'artiste anonyme auquel nous devons déjà l'exquise peinture du thiase dionysiaque conservée au musée de Berlin (2). Je le rapprocherais aussi d'un autre vase du même musée (lécythe aryballisque), où l'on voit une femme assise qu'Éros entoure de ses bras en présence de deux suivantes debout, dont l'une apporte une corbeille pleine de fruits et l'autre tient un oiseau perché sur le bout de son doigt (3).

Plusieurs détails de la composition nous permettent de préciser l'époque à laquelle ce charmant petit vase a été exécuté. On y retrouve l'influence de motifs plastiques dont la création remonte au milieu du v^e^ siècle environ; d'autre part, l'absence de retouches blanches, la parfaite exécution du dessin, empêchent de l'attribuer à la période du IV^e^ siècle, en sorte que la date probable de fabrication est renfermée dans des limites assez restreintes, c'est-à-dire dans les trente ou quarante années qui terminent le v^e^ siècle (4).

(1) Klein, *Meistersignat.*, p. 203 à 206. Parmi les artistes qui ont été les initiateurs de la nouvelle école céramique, il faut citer maintenant Sotadès et Hégésiboulos, grâce aux belles découvertes qui viennent d'être faites de petites coupes légères à fond blanc, d'un admirable travail, portant la signature de ces peintres. Elles appartiennent au collectionneur bien connu, M. van Branteghem, qui a eu l'obligeance de m'en donner des photographies et qui en fait espérer la prochaine publication.

(2) Dumont et Chaplain, pl. 12-13; Furtwaengler, *Antiquarium*, n° 2471; cf. le n° 2532 (coupe); *Collection Sabouroff*, Introd. Vases, p. 7. Voy. ci-dessus, p. 20, note 1.

(3) *Antiquarium*, n° 2705. Certains ornements de la panse (la palmette du revers, la bande d'oves du bas), la pose de l'Éros et la forme de ses ailes, les détails de costume (tuniques à plis fins et serrés, tuniques semées de petites croix), la couronne suspendue au centre, dans le champ, se retrouvent dans le lécythe du Louvre. L'imitation des scènes funéraires peintes sur les lécythes blancs et polychromes est évidente dans l'exemplaire de Berlin : c'est un point de repère chronologique qui peut servir à placer les deux vases dans la seconde moitié du v^e^ siècle.

(4) M. Furtwaengler place entre 445 et 430 la série de vases à laquelle appartient notre

Un de ces motifs plastiques est l'attitude du petit Éros dont on ne voit plus que les ailes et les jambes (1) : il lève le pied droit et le pose sur une éminence du terrain. C'était un motif fort goûté et mis à la mode par la décoration sculpturale du Parthénon. En effet, la célèbre frise des Panathénées reproduit deux fois l'attitude du pied levé et posé sur une butte : elle est prêtée à des éphèbes qui font leurs derniers préparatifs de toilette avant de se joindre à la procession et qui attachent les cordons de leurs sandales (2). Phidias d'ailleurs n'était pas l'inventeur de cette pose plastique ; il l'avait probablement empruntée lui-même au peintre Polygnote, d'après un passage de Pausanias sur la Lesché de Delphes (3). Le succès de ce type fut grand ; il s'est continué avec de nombreuses variantes jusque dans la sculpture gréco-romaine. Les vases attiques de la fin du v^e^ siècle et les vases italiotes du iv^e^ en fournissent de très nombreux exemples (4).

Le second motif est celui de la danseuse que le peintre nous présente ici dans des attitudes très variées, mais dont l'exaltation frénétique se traduit surtout par le mouvement de la tête, tour à tour penchée sur la poitrine ou renversée en arrière avec une étonnante hardiesse de pose. De nombreux monuments antiques reproduisent ce sujet et l'on s'accorde, jusque dans les ouvrages les plus récents (5), à y reconnaître des copies plus ou moins fidèles de la Bacchante de Scopas, au comble du délire extatique, tenant un quartier du chevreau qu'elle vient de mettre en pièces. Il est clair que dans le lécythe du Louvre, la première danseuse (à gauche) reproduit ce motif célèbre (6) ; il est fort probable cependant que la main droite, aujourd'hui effacée, ne tenait pas de sanglant accessoire, le peintre

lécythe, *Collect. Sabouroff*, Introd. Vas., p. 5 et 6. Je ne crois pas pouvoir proposer des dates aussi rigoureusement précises.

(1) Un double trait cerne la jambe gauche qui, sans doute, était trop épaisse dans l'esquisse et que le peintre a ramenée à de plus justes proportions dans l'exécution définitive.

(2) Michaelis. *Der Parthenon*, pl. 9, n^os^ 12 et 29.

(3) Pausanias, X, 30, 3.

(4) Voy. en particulier un vase de la *Collection Jatta*, n° 1093 (Heydemann, 5^s^ *Hallisches Programm*, pl. 1. Cf. *Annali*, 1865, pl. 4 ; Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. 59 ; Dumont, *Céramiq.* I, pl. 12-13 ; *Monumenti dell'Inst.*, II, pl. 15 ; VI-VII, pl. 70 ; *Élite céramographiq.*, IV, pl. 33 B ; Inghirami, *Vasi fittili*, pl. 256 ; *Arch. Zeitung*, 1871, pl. 47, etc.

(5) Baumeister, *Denkmäler*, p. 846-851, pl. 18 ; Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 247, fig. 90.

(6) Cf. Fr. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, pl. II, n° 25.

ayant transformé les Bacchantes furieuses en Nymphes pacifiques et enjouées. Mais remarquons qu'en rapportant à Scopas l'invention d'un si beau modèle, on s'astreint du même coup à placer toutes les œuvres où ce motif se rencontre à une date relativement récente. En effet, Scopas est contemporain de Praxitèle; il était en pleine possession de son talent quand il commença, après la mort du roi Mausole (351 avant J.-C.), à travailler au fameux monument d'Halicarnasse. Tous les vases de style attique, où figure la danseuse en délire, devront-ils donc être rejetés jusqu'au milieu du IVe siècle et même plus tard? Cela me paraît tout à fait impossible, étant donnés les points de repère chronologiques que nous possédons sur la série des vases à figures rouges de beau style (1).

Remarquons, en outre, que la statue de Scopas fournirait tout au plus une explication pour une de nos figures. De quels prototypes dériveront les autres danseuses, renversant la tête en arrière, ou la femme jouant du tympanon que l'on remarque aussi tant de fois parmi les représentations classiques des Nymphes et des Ménades (2)? La difficulté vient d'être en partie résolue par un travail de M. Winter sur une série de reliefs sculptés représentant des Bacchantes en délire (3). On y remarque des poses et des accessoires très semblables à ceux de notre peinture : femmes dansant avec la tête penchée en avant, d'autres avec la tête rejetée en arrière et les cheveux en désordre, femme jouant du tympanon, etc. Je ne sais si M. Winter a raison de considérer comme des originaux grecs du Ve siècle les bas-reliefs qu'il publie et, bien que la facture des draperies me paraisse un peu boursouflée et théâtrale, avec des plis *en coquille* à la base, je craindrais de me prononcer sur ce point sans avoir vu les originaux. Ce qu'il me paraît avoir démontré avec beaucoup de justesse, c'est que l'ensemble de la composition nous reporte à une époque

(1) Voy. Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 365; Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, Introduct. Vas., p. 5 et 6.

(2) Cf. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, pl. II, nos 24, 29. Sur les vases peints, cf. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, fig. 90; Gerhard, *Trinkschalen und Gefaesse*, pl. 6 et 7; *Arch. Zeitung*, 1872, pl. 70; Inghirami, *Vasi fittili*, pl. 317-318; *Élite céramographique*, I, pl. 41-42; IV, pl. 61; Tischbein, *Vases de la collect. Hamilton*, I, pl. 51; *Antike Denkmäler des deut. Instituts*, I, pl. 36; S. Reinach, *Bibliothèque des monuments figurés*, II (Millingen), pl. 5, n° 1.

(3) *Ueber ein Vorbild neu-attischer Reliefs*, dans le 50e *Programm zum Winckelmannsfeste*, 1890, p. 97-124, avec 3 planches.

beaucoup plus ancienne que Scopas (1). Dans le relief de l'Esquilin en particulier (2), la simplicité de la coiffure, enfermée dans un cécryphale, et les traits sévères du visage font penser aux belles figures des déesses assises dans la frise du Parthénon (3), au bas-relief funéraire de Philis (4), ou à celui d'Hégéso (5), qui procèdent eux-mêmes de types plus anciens, comme le relief de Pharsale, rapporté au Louvre par M. Heuzey (6), ou la fileuse archaïque découverte à Tyrnavo par M. Fougères (7). On peut en conclure que Scopas n'est pas le créateur du motif qu'il a rendu célèbre. Un artiste du v^e^ siècle, dont nous ignorons le nom (8), avait déjà dû représenter en relief des Bacchantes en délire dans des attitudes variées, tenant le chevreau déchiré, agitant le thyrse, battant du tympanon (9). Scopas aurait simplement repris un de ces types, celui de la Bacchante au chevreau, l'aurait perfectionné et en aurait fait le chef-d'œuvre de sta-

(1) Déjà M. Hauser avait indiqué la même idée (*Neu-attische Reliefs*, p. 133).

(2) Winter, *op. l.*, pl. 1.

(3) Baumeister, *Denkmaler*, fig. 1389.

(4) Fröhner, *Musées de France*, pl. 39.

(5) *Arch. Zeitung*, 1871, pl. 43.

(6) *Mission arch. en Macédoine*, pl. 23.

(7) *Bull. corr. hell.*, 1888, pl. 16.

(8) Est-ce le cas ici d'admettre l'existence d'un Scopas l'Ancien, qui serait le grand-père du sculpteur de Paros? On a déjà été amené par diverses considérations (voy. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, 2^e^ édit. I, p. 224, note 2) à faire cette hypothèse qui concorderait avec le texte de Pline, si souvent combattu, d'après lequel Scopas aurait été en pleine période d'activité dès la 90^e^ Olympiade (420 av. J.-C.) et serait un contemporain de Pythagoras, de Myron et de Polyclète. Dans cette hypothèse, il y aurait eu deux Skopas. Scopas le Jeune aurait repris l'œuvre d'un de ses ascendants (comme Praxitèle s'inspira, pour son Hermès portant Dionysos enfant, d'une œuvre de son père, Céphisodote l'Ancien, Eiréné portant Ploutos), et il aurait transformé en statue une figure primitivement traitée en simple relief. M. Klein a admis l'existence de Scopas l'Ancien et s'est efforcé d'établir la liste des ouvrages qu'on pourrait lui attribuer (*Archaeolog. Epigraph. Mittheilung. aus Oesterreich*, IV, p. 22 et suiv.). Mais M. Brunn a combattu point par point son argumentation et me paraît avoir prouvé que les textes des auteurs anciens ne permettent guère de conclure à la réelle existence de ce prétendu grand-père de Scopas (*Sitzungsberichte der Akademie der Wissenchaft. zu München*, 1880, p. 456 et suiv.).

(9) La base sculptée du Musée Chiaramonti offre l'ensemble le plus complet des types de Ménades dansant (*Museo Chiaramonti*, I, pl. 36-39). Il est très curieux de constater que la divinité présidant aux ébats des Bacchantes sur ce monument n'est pas Dionysos, mais Aphrodite accompagnée d'Éros. Ce détail a été signalé déjà par M. Winter (*op. l.*, p. 101). Le lécythe du Louvre le reproduit aussi (avec une Aphrodite assise au lieu d'une Aphrodite debout), ce qui tendrait à faire croire qu'il pouvait exister dans le prototype du v^e^ siècle.

tuaire que l'antiquité a tant admiré. Mais, dès le v^e^ siècle, ce type avait passé, avec les motifs similaires du même cycle dionysiaque, dans le répertoire classique des arts industriels.

Une troisième particularité digne d'attention est l'indication du terrain marqué en certains endroits par un trait ondulé, rehaussé de quelques tiges droites imitant des herbes et des plantes. Ces détails sont encore visibles derrière les jambes d'Éros; il est probable que la ligne sinueuse, aujourd'hui effacée, se prolongeait à droite, sous les pieds de l'avant-dernière danseuse. Cette introduction du décor pittoresque est encore un signe des temps. Elle paraît ici fort discrète, ou bien elle a en grande partie disparu; mais on peut l'étudier sur d'autres vases de même style et de même époque, comme l'hydrie de Meidias, les lécythes arybalisques de Cumes, du Musée de Berlin et du Musée Britannique (1). Là, on remarque des éminences, des accidents du sol, qui représentent des pentes gazonnées et fleuries. Les céramistes grecs ont certainement emprunté ce système décoratif à la grande peinture. Nous savons que Mikon, contemporain et collaborateur de Polygnote, avait représenté un personnage nommé Boutès, à demi caché par un repli de terrain dans une montagne : on ne voyait passer que le haut de sa tête et ses yeux. Cette façon expéditive de peindre une figure était passée en proverbe, et l'on disait d'une chose facile à exécuter : c'est un Boutès (2). En réalité, dans cette innovation qui parut plaisante, il y avait une révolution artistique : c'était le sens de la perspective et des plans étagés qui apparaissait pour la première fois. Un beau cratère d'Orvieto, actuellement au Musée du Louvre, prouve que les peintres de vases surent mettre à profit cette découverte : on y voit les enfants de Niobé poursuivis à coups de flèches par Apollon et Diane; la scène se passe dans un site montagneux, planté d'arbres; une des Niobides est tombée, mortellement frappée, dans un petit ravin où disparaît en partie le corps de la mourante (3). L'origine de ces perspectives pittoresques est donc établie d'une façon assez sûre : l'honneur de l'invention revient à Mikon, et c'est à son influence qu'obéis-

(1) Klein, *Meistersignat.*, p. 204; Fiorelli, *Vasi rinvenuti a Cuma*, pl. 8; Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, pl. 12-13; Stackelberg, *Graeber der Hell.* pl. 29.

(2) Overbeck, *Schriftquellen*, n° 1085.

(3) *Monumenti dell' Inst.*, XI, pl. 38-40.

sent les céramistes de la fin du v^e^ siècle, quand ils prennent soin d'indiquer différents plans dans leurs tableaux.

La date que nous avons attribuée au lécythe du Louvre est confirmée encore par l'étude générale de la catégorie à laquelle il appartient. La multiplicité soudaine de ces petits vases, aussi parfaits d'exécution et souvent même plus soignés que les amphores et les coupes de la période antérieure, est l'indice d'une transformation radicale dans les procédés de fabrication employés par les ouvriers attiques. Non seulement on abandonne peu à peu la technique monochrome pour une coloration plus variée, rehaussée de saillies dorées, nuancée de tons blancs, quelquefois bleus, roses ou verts, comme dans les vases exportés en Cyrénaïque et en Crimée (1), mais, en outre, on tend à diminuer singulièrement la taille des poteries, à les ramener aux proportions de bijoux céramiques où l'artiste semble prendre à tâche d'exagérer la finesse des traits, de lutter avec les difficultés du dessin augmentées par l'étroitesse du champ réservé au jeu de son pinceau. Le peintre se fait en quelque sorte *miniaturiste;* il se plaît à de véritables tours de force où l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de la sûreté de la main, ou de l'aisance de la composition renfermée dans un si petit espace. Il y a dans cette métamorphose industrielle autre chose qu'un jeu d'adresse : si les vases deviennent plus petits, c'est qu'ils reçoivent une autre destination. Le mouvement d'exportation des fabriques attiques est sans doute entravé dès le début de la guerre du Péloponnèse (431 av. J.-C.) ; puis le principal débouché est définitivement fermé au commerce par le désastreux résultat de la guerre de Sicile (410 av. J.-C.). L'Étrurie, qui recevait de Grèce les vases peints par l'intermédiaire des Siciliens (2), se voit désormais privée de ses arrivages ordinaires. Plus tard, dans la première moitié du IV^e^ siècle, à force de persévérance et d'activité, les fabricants grecs réussiront à renouer des relations avec l'Italie méridionale, à trouver d'autres centres d'exportation dans les îles de la mer Égée, en Cyrénaïque et jusque dans le Bosphore Cimmérien (3) ; ainsi s'explique la présence de poteries

(1) Voy. Rayet et Collignon, *Céramiq. grecq.*, p. 239-260.

(2) Voy. l'étude de M. Helbig, *Sopra le relazioni commerciali degli Ateniesi coll'Italia,* dans les *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei.* 1889, p. 79 et suiv.

(3) Voy. Klein, *Euphronios,* 2^e^ édit. p. 259.

de technique et de formes identiques (1) dans des localités aussi éloignées l'une de l'autre que Ruvo, Milo, Ben-Gazi et Panticapée. Mais il est nécessaire de supposer entre le premier temps d'arrêt des exportations et la création des débouchés nouveaux un assez grand nombre d'années de complète stagnation (environ de 430 à 400).

C'est alors que la céramique athénienne se replie sur elle-même, se rejette sur ses compatriotes et cherche par tous les moyens à s'attacher leur clientèle. Or l'emploi des vases dans les sépultures était une des principales raisons d'être de cette industrie, et ce qui convenait admirablement à une nécropole étrusque ne pouvait pas prendre place dans une sépulture attique (2). En effet, l'architecture funéraire des populations italiotes comportait avant tout des chambres mortuaires, des caveaux spacieux renfermant un somptueux mobilier : sarcophages pour les morts, trophées d'armes, poteries de grandes dimensions C'était véritablement une habitation posthume construite à l'image de la demeure des vivants. Tout autre était l'aspect d'une nécropole grecque composée de tombes creusées dans le roc, de sarcophages ou d'urnes cinéraires simplement déposées en terre et ne réservant qu'un étroit espace aux offrandes mises auprès du défunt. Il était donc urgent de conformer la taille des poteries à ces conditions matérielles d'ensevelissement. Là est, croyons-nous, la cause principale des modifications apportées dans les proportions ordinaires des vases peints et opérées dans le sens du rapetissement. Les lécythes blancs, spécialement fabriqués, à très peu d'exceptions près, pour les tombeaux grecs, nous offrent déjà l'exemple de cette taille moyenne imposée aux poteries funéraires, fort éloignée de la grandeur majestueuse des amphores, hydries et cratères qu'on exportait de préférence. Pendant la guerre du Péloponnèse, on adopta peu à peu le même système pour toutes les autres catégories de vases. Ce ne sont pas seulement les lécythes aryballisques et les œnochoés à ornements dorés qui attestent la prédilection pour les vases de taille réduite. L'amphore, le cratère et l'hydrie subissent la même influence. L'amphore devient la *pélikè ;* le cratère prend une forme de cloche courte, profonde, à panse légèrement ren-

(1) J'ai combattu la désignation de vases de Béotie généralement adoptée pour ce groupe de vases que je considère comme attiques. Voy. Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 374-377.

(2) Voy. Klein, *Euphronios*, p. 255-256.

flée; l'hydrie s'aplatit et se raccourcit sous le nom de *kalpis*, etc. La coupe, article d'exportation par excellence, devient rare ou disparaît presque complètement, et M. Klein a eu bien raison d'attribuer aux événements politiques, à la rupture commerciale d'Athènes avec les marchés occidentaux, la décadence du plus beau représentant de l'ancienne céramique athénienne (1). Si ces déductions historiques sont exactes, il s'ensuit que l'étude des formes mêmes nous conduit aussi à placer dans les trente dernières années du v^e^ siècle la floraison des jolis vases dont fait partie le lécythe du Louvre, exécuté dans quelque atelier du Céramique, acheté par un client athénien, déposé dans une sépulture attique.

Passons à l'explication du sujet même. Nous avons dit pour quelles raisons on était porté de prime abord à y chercher des figures allégoriques; mais quels noms leur donnerons-nous en particulier? Le peintre n'a pas jugé à propos de nous mettre au courant de sa pensée intime au moyen d'inscriptions tracées à côté des personnages. Nous ne pouvons donc procéder que par hypothèse, en nous tenant dans une réserve prudente, car le champ des suppositions est fort étendu, étant donnée la variété des noms fournis par les exemplaires épigraphiques connus.

La femme qui occupe le centre de la composition a droit, par sa position même et par son attitude, à passer pour le personnage le plus important de cette réunion féminine. Elle est seule assise, quand toutes ses compagnes sont debout (2); plusieurs s'empressent autour d'elle, lui rendant des hommages à la fois tendres et respectueux; c'est sans doute en son honneur que le reste de la bande joyeuse se livre à des danses folles au son du tambourin et des cymbales (3). Nous ne pouvons guère

(1) Klein, *Euphronios*, 2^e^ édit., p. 253-259. Les petites coupes de Sotadès et d'Hégésiboulos, récemment découvertes en Grèce (voy. ci-dessus, p. 22, note 1), prouvent que ce genre de poteries n'a pas échappé non plus à la transformation que subissaient les autres vases, dans le sens du rapetissement.

(2) Sur l'importance de l'attitude assise, voy. E. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs*, p. 49, 64.

(3) Sur un cratère à figures rouges du Musée de Bologne (*Denkmäler des Instituts*, I, pl. 36) on remarque certains détails de composition analogues, une femme battant du tambourin, une autre jouant des cymbales, et plusieurs dansant avec des airs extatiques; mais les attitudes des personnages sont très différentes et ne dérivent pas du même modèle. Par contre, une de nos danseuses (la troisième à partir de la droite) est presque identiquement reproduite sur un cratère du Louvre (*Élite céramographiq.*, IV, pl. 61).

hésiter à y reconnaître une grande divinité et la présence d'Éros, debout derrière elle, achève de caractériser la déesse des ris et des grâces, Aphrodite. Si nous nous reportons aux tableaux dressés ci-dessus, nous voyons, sur un des plus beaux vases de la série attique (n° 36), Aphrodite présider au chœur des divinités allégoriques dont elle est, en vertu d'un principe d'ancienneté et d'universalité, la souveraine légitime. Le mouvement plein de grâce avec lequel une des femmes se penche sur les genoux de la déesse et lui saisit la main, par un geste d'affection insinuante et de tendre confiance, motiverait assez bien le nom de Peitho, compagne ordinaire d'Aphrodite et de son fils (n^{os} 17, 31, 36, 57). La femme qui bat du tambourin (1) est appelée Εὐθυμία dans une peinture de vase italiote (n° 48).

Il est plus difficile de donner un nom aux autres personnages. On n'aurait que l'embarras du choix pour les dénominations allégoriques du Bonheur, de la Fortune, du Plaisir, de l'Harmonie. Remarquons pourtant que l'attitude prêtée ailleurs à ces divinités diffère sensiblement du rôle qui leur serait ici attribué : c'est ordinairement une cour paisible de jeunes et belles femmes, pittoresquement groupées autour de leur reine, conversant avec elle ou occupées de quelque gracieux ouvrage. Pour la première fois nous les verrions, sur le lécythe du Louvre, livrées à des divertissements chorégraphiques dont l'emportement convient plutôt à des Ménades et autres suivantes de Dionysos qu'à des compagnes d'Aphrodite. Aussi ne faut-il pas écarter de simples noms de nymphes tels que Choro, Chrysis, Kalé, Phanopé, etc., que leur caractère mixte permettrait de ranger dans le cortège d'Aphrodite aussi bien que dans le thiase bachique (2). C'est, en effet, une des notables tendances de l'art grec à la fin du v^{e} siècle que de chercher à confondre le cycle de Dionysos avec celui d'Aphrodite : celle-ci se substitue peu à peu à Coré, à la mystique épouse du Bacchus chthonien. L'union consacrée par la légende éleusinienne, tout en restant officielle et légale, se dénoue insensiblement et, à l'époque hel-

(1) Le tambourin décoré d'une guirlande de feuillage (qui est sans doute un ornement peint) se retrouve sur d'autres vases; cf. Millingen, *Collection Coghill*, pl. 19, 20; *Compte rendu de Saint-Petersbourg*, 1861, pl. 4; *Monumenti dell'Inst.*, XII, pl. 35. Voy. d'autres ornements, *Arch. Zeitung*, 1872, pl. 70.

(2) Le nom de Chrysis, par exemple, est donné à la Nymphe qui accompagne Aphrodite sur l'hydrie de Meidias (Klein, *Meistersignat.*, p. 204) et à une des Bacchantes faisant partie du thiase de Dionysos sur le lécythe de Berlin (*Antiquarium*, n° 2471).

lénistique, l'art ne fait que produire au grand jour le changement opéré au fond des consciences, quand il réunit de préférence la déesse des amours avec le dieu du vin (1).

Les danseuses qui entourent Aphrodite sur le lécythe du Louvre sont les vraies sœurs des Nymphes groupées aux côtés de Dionysos sur le lécythe de Berlin (2); c'est la même grâce, le même délire orgiaque. Ces deux produits sont similaires, peut-être issus du même atelier, en tout cas contemporains : on est donc porté à croire que, si le peintre avait pris la peine d'inscrire des noms à côté des figures, il les eût sans doute choisis dans le même ordre d'idées, en se servant de termes vagues qui auraient symbolisé d'une façon poétique l'éclat de la jeunesse, la beauté, le plaisir de la danse, etc.

Peu importe d'ailleurs l'opinion qu'on se formera sur les noms de ces danseuses ; l'essentiel est de reconnaître l'intention allégorique qui domine l'ensemble de la composition. Elle nous paraît indéniable, aussi claire que sur les exemplaires de la série épigraphique : c'est un hymne aux joies de la vie et aux séductions de la grâce féminine, avec une pointe de mysticisme bachique où se reconnaît l'influence de plus en plus prépondérante du culte dionysiaque. En face de ces danseuses on se souvient du gracieux tableau qu'imaginait déjà l'auteur de l'hymne homérique à Apollon Pythien, quand il montrait les Grâces, les Saisons, l'Harmonie et la Jeunesse entraînant Aphrodite elle-même dans une danse joyeuse :

Αὐτὰρ ἐϋπλόκαμοι Χάριτες καὶ ἐύφρονες Ὧραι,
Ἁρμονίη θ' Ἥβη τε, Διὸς θυγάτηρ τ' Ἀφροδίτη,
ὀρχεῦντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι.

(*Hymn.* II, v. 16-18.)

L'heureuse inspiration des céramistes grecs est d'avoir continué, à l'exemple des grands sculpteurs et des grands peintres de leur temps, le mouvement si anciennement commencé dans la littérature et d'avoir mêlé les figures abstraites aux divinités classiques. En les plaçant sous ce patronage, ils les ont mises en possession d'une existence réelle ; ils les ont fait bénéficier de l'autorité religieuse réservée jusqu'alors au monde olympien.

(1) Voy. E. Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 160, 161.
(2) *Antiquarium*, n° 2471 ; cf. la coupe n° 2532.

L'œil accoutumé à chercher autour de ces maîtres suprêmes le cortège familier des demi-dieux et des génies secondaires, tels qu'Iris, Niké, Hébé, les Satyres, les Nymphes, les Tritons, les Néréides, devait se reposer avec complaisance sur le chœur de belles suivantes que l'art nouveau groupait autour de Dionysos ou d'Aphrodite. De plus, en lisant les noms de ces femmes, le spectateur faisait connaissance avec un monde d'idées nouvelles, de fictions attrayantes dont il ne songeait pas à contester la réalité, voyant à côté d'elles les images vénérées de ses dieux nationaux. Chaque jour, grâce à ce travail latent et irrésistible de l'art combiné avec la poésie, les personnalités allégoriques prenaient pied davantage dans la religion grecque. Les Romains, comme on le voit, n'ont pas pu revendiquer la gloire des créations symboliques : les cultes de *Fortuna*, de *Liberalitas*, de *Constantia*, de *Felicitas*, avaient de profondes racines dans le sol grec.

Les gracieuses images de Peitho, d'Harmonia, d'Eudaimonia, d'Eunomia (n° 36), groupées autour d'une de leurs grandes déesses, rappellent invinciblement à l'esprit les tableaux mystiques de la Renaissance où la Foi, la Charité, la Tempérance, sous les traits de femmes majestueuses et sereines, forment cortège à quelque saint ou à l'Enfant Jésus sur les genoux de sa mère. Mais c'est ici le lieu de rappeler la différence essentielle que nous établissions au début entre l'allégorie antique et celle des modernes. Aux yeux des chrétiens les vertus cardinales et théologales sont comme les émanations mêmes de la divinité; placées entre le monde céleste et le monde terrestre, elles les font communiquer et n'existent que par eux. Le païen grec devait considérer autrement les personnalités allégoriques : sa foi indécise et large, ennemie des dogmes et des enseignements précis, aimait à peupler l'univers de puissances invisibles sans cesse occupées de l'homme, prêtes à le protéger, à le tourmenter ou à le châtier. Jadis c'étaient les habitants surnaturels des bois, des sources et des mers qu'il entrevoyait en imagination autour de lui : aujourd'hui des visions plus nobles hantent son esprit et il rêve d'une humanité heureuse où la Beauté, la Joie et la Santé, sous les traits de gracieuses déesses, accueillent l'éphèbe à son entrée dans la vie (1). L'effort est plus méri-

(1) C'est du moins le sens que nous prêtons au joli vase (n° 37) expliqué à tort par de

toire, le but plus idéal: mais une certaine existence concrète s'attache encore, comme par le passé, aux divinités symboliques que le peintre, en traduisant ce rêve, rassemble sous nos yeux. Ne regrettons pas de voir ces pures idées traîner après elles, en quelque sorte, un lambeau de matérialisme; c'est pour cela qu'elles vivent, qu'elles sont vraies et touchantes. Depuis que s'est brisé ce dernier lien avec la réalité, elles ne sont plus que des formules vides, des figures de rhétorique. C'est assurément le résultat d'un grand progrès philosophique et moral; mais, en matière d'art, c'est une cause certaine d'infériorité.

Witte et Lenormant comme l'image de la félicité accordée au jeune homme descendu aux Enfers et préférant le bonheur parmi les ombres à la vie et à la santé sur terre, idée qui me paraît tout à fait contraire à l'esprit antique (*Elite céramographiq.*, II, p. 61 et suiv.; F. Lenormant, *Monographie de la Voie sacrée Éleusinienne*, p. 55-58).

FRAGMENT
D'UNE TÊTE EN MARBRE
D'ANCIEN STYLE ATTIQUE
MUSÉE DU LOUVRE

Par M. Maxime Collignon

Parmi les questions qu'ont mises à l'étude les découvertes de l'Acropole d'Athènes, l'histoire du type viril dans l'ancien art attique du vi^e^ siècle n'est pas la moins digne d'attention. Pour en suivre le développement depuis les rudes figures des frontons en tuf jusqu'à la belle tête juvénile trouvée dans les fouilles de 1887 (1), on ne saurait apporter trop de soin à compléter les séries, à multiplier les termes de comparaison. Les moindres fragments ont leur intérêt, surtout s'ils nous font connaître quelque détail de technique rare et exceptionnel. C'est là, croyons-nous, ce qui recommande à l'examen des archéologues le fragment de tête, malheureusement fort mutilé, reproduit ci-joint d'après une photographie, par le procédé Petit. Il provient d'une statue beaucoup plus petite que nature, car en l'état actuel il mesure seulement 0^m^,13 dans sa plus grande largeur, et 0^m^,11 de hauteur.

Ce marbre a d'ailleurs ses titres de noblesse, et le nom de son premier possesseur suffirait à en justifier la publication. Avec son obligeance ha-

(1) Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 2

bituelle, M. Héron de Villefosse a bien voulu rechercher à quelle date il est entré au Musée ; or dans l'*Inventaire Louis XVIII*, il est désigné comme ayant été acheté en 1817 à Fauvel, consul de France à Athènes, et apporté au Louvre en 1818 (1). On doit regretter que la provenance exacte ne soit pas mentionnée, car l'attribution à l'école d'Égine n'est évidemment qu'une hypothèse fondée sur l'analogie plus ou moins lointaine

que présente cette tête avec les statues éginètes. J'ignore si Fauvel est responsable de cette conjecture ; en tous cas, elle paraît erronée, et l'on verra plus loin que le style et l'exécution nous autorisent à revendiquer pour le marbre du Louvre une origine attique.

L'état de mutilation dans lequel il nous est parvenu explique trop bien

(1) Voici l'extrait de l'inventaire qui m'a été communiqué par M. Etienne Michon : Inventaire Louis XVIII, n° 61. « Fragment d'une tête en marbre de la plus haute antiquité présumée de l'école d'Égine. Acquise en 1817 de M. Fauvel, consul de France à Athènes. Arrivée en 1818. » Ce marbre est aujourd'hui dans la salle de Clarac, armoire G.

qu'il ait passé presque inaperçu (1). Une large section dans le sens de la longueur a entaillé le crâne et le front, emporté toute la partie supérieure de la tête et coupé obliquement la joue droite jusqu'à la jonction de la barbe et de la moustache. De ce côté, le bas du visage est seul resté à peu près intact, montrant encore toute la bouche aux coins retroussés par un sourire et la barbe taillée en une pointe effilée. Malgré ces graves injures, le fragment du Louvre révèle encore à un observateur attentif de réelles qualités d'exécution. Comme dans la plupart des œuvres de l'archaïsme avancé en Attique, le modelé des chairs, très poussé, très caressé, est d'une douceur charmante; les lèvres, nettement découpées, sont d'un dessin ferme et franc, et la saillie des muscles du cou est rendue avec une justesse irréprochable. Si l'on peut trouver encore à redire au travail trop simplifié de l'oreille, si l'ourlet qui borde le pavillon est trop uniformément arrondi, en revanche l'imitation de la nature se fait déjà sentir dans ce morceau que l'archaïsme primitif traite d'habitude avec une naïveté amusante. On n'en est que plus surpris de constater combien l'exécution de l'œil est sacrifiée. Tandis que dans la plupart des têtes d'ancien style attique le globe de l'œil, un peu saillant, s'enchâsse entre des paupières minces, à arêtes vives, ici le sculpteur a simplement indiqué par un plan oblique, sous l'arcade sourcilière, le bord de la paupière supérieure; puis, sans s'attarder à cerner ce rebord, il a taillé brusquement, en retour d'angle, la surface aplanie et un peu convexe qui figure le globe de l'œil. Aucune trace d'ailleurs de la paupière inférieure.

Mais ce qui mérite surtout l'attention, c'est la technique des cheveux et de la barbe. Pour rendre la masse de la chevelure et les deux bourrelets qui la terminent sur le front et sur la nuque, l'artiste s'est borné à dégrossir le marbre à l'aide de la pointe; il a laissé le travail juste au degré où le conduit le praticien avant d'employer la boucharde et la gradine (2). Sous le choc de la pointe poussée par la masse, la surface du

(1) Il n'a été signalé que par M. Furtwængler, *Collection Sabouroff, Introduction*, p. 5, note 3. Mais c'est à tort que M. Furtwængler se demande si la tête provient d'un relief. L'hypothèse ne résiste pas au plus simple examen.

(2) Pour les différentes phases du travail du marbre, voir Blumner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste*, III, p. 192, 193. Récemment, M. E. A. Gardner a étudié ces procédés d'après une série de statues grecques inachevées : *The process of greek*

marbre est restée criblée de trous inégaux, irréguliers, qui laissent encore voir la morsure de l'outil. On pourrait croire que cette partie a été laissée à l'état d'ébauche, si le travail très soigné des chairs n'excluait l'hypothèse d'une statue inachevée : le procédé est voulu et raisonné. L'exécution de la barbe a été plus poussée, sans admettre cependant l'emploi des outils de polissage. Ici, le marbre est seulement brettelé, suivant l'expression usitée dans les ateliers. Par une série de petits coups de pointe serrés, rapides, dirigés de droite à gauche sur les joues, de haut en bas près des lèvres, le sculpteur s'est attaché à rendre les ondulations régulières tracées par les dents du peigne. Le travail, à fleur de marbre, a été vivement mené, d'une main adroite et légère.

Outre le fragment du Louvre, on connaît encore un exemple d'une technique aussi particulière; c'est une tête en marbre, ayant fait partie de la collection Sabouroff, et acquise depuis par le musée de Berlin (1). Elle est si étroitement apparentée, pour le style, au marbre Fauvel qu'on est en droit d'assigner à ces deux morceaux des dates très voisines l'une de l'autre. Dès lors nous devons nous demander si le procédé du brettelage n'a pas eu, dans les ateliers d'Athènes, son heure de vogue; s'il correspond à une évolution du style; enfin s'il a gardé la faveur des artistes, ou s'il est resté à l'état d'exception rare et de tentative isolée. On le voit, cette question de pure technique touche de près à l'histoire de l'art.

Nous possédons aujourd'hui assez de monuments pour savoir que le travail du marbre, en Attique, ne représente pas la première phase de développement de la statuaire. Les sculptures en tuf découvertes sur l'Acropole nous apprennent que les Attiques ont commencé par mettre en œuvre la pierre tendre. De la même période, c'est-à-dire de la première moitié du VI^e^ siècle, datent également les œuvres exécutées en marbre bleu de l'Hymette, comme la stèle de Lamptræ (2), et la statue bien connue de Kombos ou Rhombos, désignée d'habitude sous le nom de

Sculpture as shown by some unfinished Statues at Athens (*Journal of hellenic Studies*, XI, 1890, p. 129-142).

(1) Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, 1, pl. III-IV. Conze, *Verzeichniss der antiken Skulpturen*, n° 308.

(2) Winter, *Mittheil. Athen*, XII, 1887, p. 105, pl. 2. Brunn, *Denkmaeler der gr. roem. Sculptur*, n° 66.

Moschophore (1). Ces monuments paraissent antérieurs à l'époque où, dans l'Athènes de Pisistrate, les maîtres de l'école chiote enseignent aux Attiques l'emploi du marbre de Paros, et provoquent ce merveilleux mouvement d'art que nous ont révélé les fouilles de l'Acropole. Or, si l'on examine, au point de vue de la technique, la tête du *Moschophore*, on constate aisément que les habitudes contractées dans le travail du tuf dominent encore le sculpteur. La barbe et la calotte du crâne sont restées lisses; seules les boucles qui encadrent le front, et celles qui se détachent à la hauteur des oreilles sont traitées suivant un procédé trop souvent décrit pour que nous y insistions (2).

Quand le marbre de Paros supplante, dans les ateliers de l'Attique, le tuf et le marbre de l'Hymette, les anciennes habitudes ne se perdent pas immédiatement. Une série de têtes en paros, qui s'échelonnent entre les années 550 et 520 environ, montre la persistance des mêmes principes, avec des raffinements d'exécution de plus en plus apparents (3).

On peut, sans hésitation, considérer comme une sorte de survivance du type du *Moschophore* la tête du Louvre que j'ai décrite ailleurs (4); elle atteste l'emploi des mêmes procédés techniques dans le rendu de la chevelure. Il faut arriver à la tête de la collection Rampin, publiée ici même par M. Albert Dumont (5), pour trouver des traces manifestes de l'action que l'école de Chios exerce sur les ateliers d'Athènes. Nous savons en effet, depuis les fouilles de l'Acropole, quels maîtres ont appris aux Attiques à refouiller si curieusement le marbre, à détailler avec un soin si minutieux ces rangées de boucles frisées sur le front; nous pouvons

(1) *Musées d'Athènes*, pl. XI. Winter, *Mittheil. Athen*, XIII, 1888, p. 113. Lechat, *Bull. de corr. hellén.*, 1890, XIV, p. 583.

(2) O. Rayet l'a défini avec une extrême précision : « Le sculpteur... a divisé la masse de la chevelure par une série de sillons parallèles et verticaux, puis coupé par des traits horizontaux les saillies qui séparaient ces sillons, enfin abattu les angles des petits carrés ainsi formés. » (*Mon. de l'art antique*. Notice de la pl. 18.)

(3) Pour le classement chronologique des têtes viriles d'ancien style attique, voir Furtwængler, *Coll. Sabourouff, Introd.* p. 5. Winter, *Mittheil. Athen*, XII, 1887, p. 118. Dans son article sur les *Fouilles récentes de l'Acropole d'Athènes* (*Gaz. arch.*, 1888), M. G. Doublet (Theoxénou) a fait une énumération plutôt qu'un classement.

(4) *Gazette arch.* 1887, pl. 11. Elle doit être rapprochée également de la tête du Sphinx de Spata. (*Mittheil. Athen*, V, 1879, pl. V; Brunn, *Denkmæler*, n° 66.)

(5) *Mon. grecs*, 1878, pl. I. Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, pl. 18.

même donner à cette tête virile un pendant féminin, et rapprocher du marbre Rampin la tête d'une statue de femme où l'exécution de la coiffure est poussée jusqu'aux dernières limites du raffinement (1).

Jusqu'ici, nous avons suivi, avec des progrès réguliers dans la technique, le développement d'un même type : celui de la tête virile à la chevelure longue. Il semble qu'on puisse constituer un groupe plus récent avec une série de têtes viriles dans lesquelles la forme de la coiffure est modifiée. Les lecteurs des *Monuments grecs* n'ont pas oublié la belle tête d'athlète décrite par O. Rayet, et appartenant aujourd'hui à la collection Jakobsen (2). L'auteur de la notice relevait très justement la grande simplicité de la coiffure, et faisait remarquer l'arrangement des cheveux, tenus assez courts, « terminés sur le front par un simple bourrelet ». Chose curieuse, la tête Sabouroff, qui s'en rapproche à tant d'égards, par le caractère étudié du modelé et par la recherche de la vérité, nous offre aussi l'image d'un homme qui a renoncé aux frisures et aux longues boucles flottantes. Enfin, par une coïncidence digne d'attention, le style du marbre Fauvel nous oblige à l'adjoindre au même groupe.

La technique dont nous cherchons l'explication est donc contemporaine de l'arrangement plus simple qui s'introduit dans la coiffure soit par un caprice de la mode, soit par exception (3). L'artiste n'a plus à rendre, suivant l'ancienne routine, des frisures, des boucles pendantes; il lui faut traduire l'aspect uni d'une chevelure massée sobrement. Que fera-t-il? Va-t-il polir toute cette surface, quitte à laisser au peintre le soin de la revêtir d'une coloration qui aura tout juste la valeur d'une teinte plate? Cherchera-t-il au contraire le moyen d'éviter ce poli monotone, et

(1) *Musées d'Athènes*, pl. III-IV. cf. Lechat, *Bull. de corr. hellèn.*, XIV, 1890, p. 330. M. Lechat remarque avec raison (p. 357) que cette statue est certainement antérieure au début du v^e^ siècle.

(2) *Monuments grecs*, 1877, n° 6, pl. I.

(3) A propos d'un bronze d'Argos, M. Furtwængler a étudié un type de coiffure qui, rappelle de très près celui de la tête Fauvel. (50^e^ *Programm zum Winckelmannsfeste*, 1890, pp. 123 suiv.). Il place vers l'année 500 l'époque où la coiffure en forme de bourrelets enroulés (*Haarrolle*) prévaut dans les habitudes grecques, comme un acheminement vers la simplicité plus grande qui se manifeste au temps des guerres médiques. En ce qui concerne l'Attique, remarquons que ce type de coiffure apparaît sans doute plus tôt. Voir une stèle attique d'ancien style : Conze, *Attische Grabreliefs*, pl. VI, n° 1 : cf. les plaques funéraires attiques à figures noires du Musée d'Athènes : Wolters, Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 11.

de donner plus de vigueur à la polychromie? Il semble que là soit la solution du problème, et que la polychromie explique en grande partie la technique du brettelage (1). J'y vois, pour ma part, un moyen de donner à la peinture un dessous déjà coloré par lui-même, grâce au jeu d'ombres et de lumières que produit le travail de la pointe. Appliquée sur le marbre rugueux, pénétrant dans les trous laissés par l'outil, la couleur n'offre plus à l'œil l'aspect lisse et plat qu'elle prend nécessairement, si elle s'étale sur une surface polie. A vrai dire, c'est là une méthode imaginée surtout pour préparer le champ de la polychromie; et si l'on songe que, pour l'art et l'industrie attiques, la fin du VI^e^ siècle est par excellence une période de recherche et d'innovation, on ne s'étonnera pas de voir des sculpteurs expérimenter un procédé rapide, expéditif, qui donne à la peinture plus d'accent et de relief.

Maintenant, quelle a été la fortune de cette technique? Il ne semble pas qu'elle se soit généralisée dans les ateliers d'Athènes. Vers le même temps, l'imitation des bronzes péloponnésiens suggère aux artistes des moyens nouveaux pour traiter la chevelure (2), et quand les sculpteurs restent fidèles aux traditions du travail du marbre, ils manifestent peu de goût pour une méthode trop simple, grossière en réalité, et qui répugne aux instincts d'élégance et de délicatesse de l'esprit attique. Une charmante tête de jeune homme, trouvée sur l'Acropole, et appartenant à la période qui suit les guerres médiques, nous montre le retour aux anciens procédés; la chevelure est tout unie, avec quelques touches sobrement posées sur la nuque et sur les tempes (3). Et dans la sculpture décorative du

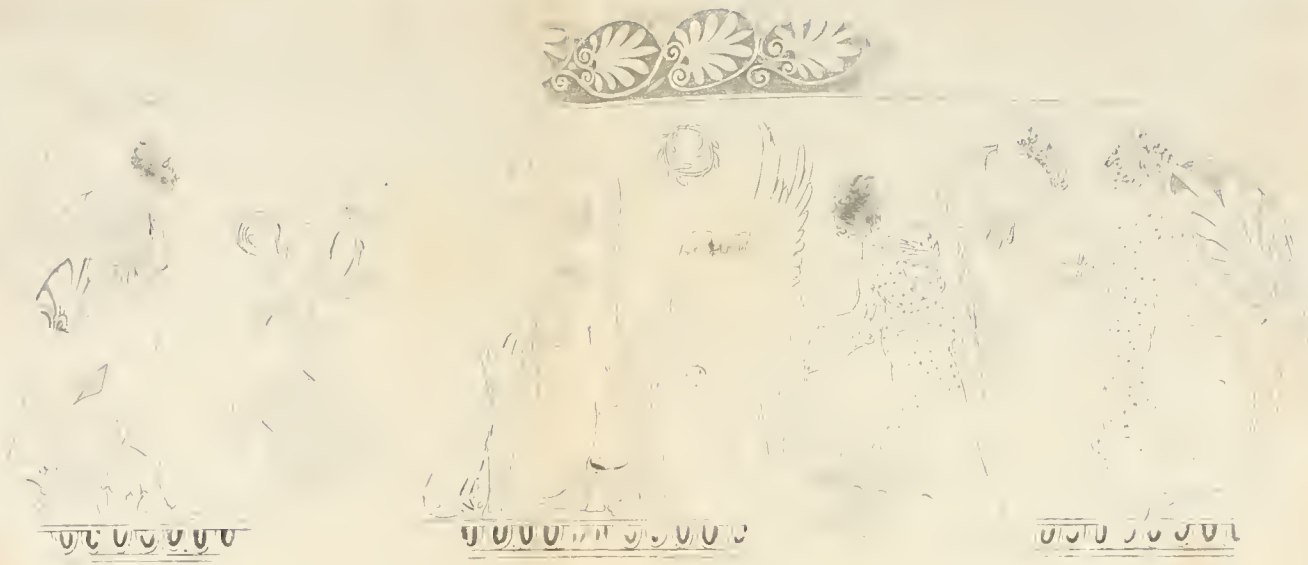
(1) Dans le marbre Fauvel, des traces de peintures sont encore apparentes. On distingue du rouge sur les lèvres et sur le bourrelet de la chevelure qui tombe sur la nuque. Peut-être le bord de la paupière supérieure était-il cerné d'un trait noir.

(2) L'imitation des procédés du bronze me paraît déjà sensible dans la tête Jakobsen; cf. la tête, malheureusement très restaurée, d'une statue de bronze du palais Sciarra : Studniczka. *Mittheil. Romische Abth.*, II, 1887, pl. IV-V. Voyez encore, pour prendre un exemple dans les œuvres de la Renaissance, le buste de bronze d'Andrea Loredano, au musée Correr, à Venise : Müntz, *Hist. de l'Art pendant la Renaissance*, II, p. 540. Dans une tête de marbre trouvée sur l'Acropole (Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 2) le travail de la chevelure trahit l'imitation du bronze : l'analogie avec la tête de bronze publiée dans les *Musées d'Athènes*, pl. XVI, est de toute évidence. M. Botho Graef y reconnaît, non sans raison, l'influence du style péloponnésien. *Mittheil. Athen*, XV, 1890, p. 1-39.

(3) *Mittheil. Athen*, V, 1880, pl. I, p. 23. La tête n'appartient pas au torse sur lequel on a pu, pendant quelque temps, la voir rajustée au Musée de l'Acropole.

v[e] siècle, les métopes du Théséion, celles du Parthénon, sans parler des marbres d'Olympie, attestent qu'en dépit d'une tentative passagère, on continue à préparer pour la polychromie des dessous lisses et soigneusement ravalés. La tête Sabouroff et le marbre Fauvel sont des exemples tout à fait isolés d'une technique insolite et exceptionnelle.

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 27377.



MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

16e 19-20 1891-1892

MIROIRS GRECS A PIED

BRONZES DU MUSÉE DU LOUVRE

PAR M. ÉTIENNE MICHON

(Pl. II)

Il y a quelque douze ans, M. J. Martha, en publiant une statuette d'Hèraklès au repos, ouvrait une première fois les *Monuments grecs* à la collection trop peu connue des bronzes du Musée du Louvre (1). « Le temps n'est plus, disait-il, où la Grèce, indifférente à l'antiquité, abandonnait aux libres convoitises de l'étranger tous les débris de son passé. Elle tient maintenant un peu plus à ses souvenirs et prend soin de garder pour elle tout ce que les fouilles amènent à la lumière. La Turquie elle-même prétend ne plus se désintéresser des ruines qui sont éparses sur son territoire. Faut-il s'étonner que dans le reste de l'Europe les collections de marbres antiques soient si lentes à s'augmenter aujourd'hui? Si le Louvre subit une situation qu'il n'est pas en son pouvoir de changer, il a su s'enrichir d'autre part et attirer à lui un grand nombre

(1) Le miroir de Corinthos et de Leukas, publié par M. A. Dumont dans les *Monuments* de 1873, appartenait encore à cette date à la collection Rendis, de Corinthe; il n'est entré au Louvre qu'en 1880.

de ces objets, vases, terres cuites, bronzes, bijoux, qui ont, depuis quelques années, conquis la faveur de la mode et qui s'offrent aux enchères des amateurs et des musées (1). » La tête de Lapithe d'une des métopes du Parthénon qu'acquérait le Louvre à cette même époque et que publiait cinq ans après M. Héron de Villefosse (2), une Minerve que doit bientôt faire connaître ici M. Jamot, d'autres statues encore témoigneraient au besoin que la collection des marbres elle-même ne reste pas sans accroissement; mais, dans les petits monuments surtout, que d'objets nouveaux se prêtent chaque jour à de nouvelles études! Il semble donc grand temps de s'adresser une seconde fois à notre collection de bronzes pour la faire profiter de la publicité des *Monuments :* soit dans son ancien fonds, soit parmi ses acquisitions récentes, les pièces de haut prix encore inédites ne sont pas rares; et, sur la même tablette de la vitrine centrale, de part et d'autre d'une réplique acquise l'hiver dernier du Dionysos de Praxitèle qu'ont fait connaître MM. Milani, S. Reinach et Héron de Villefosse (3), deux admirables statuettes sollicitent les regards qui n'ont point encore été reproduites et commentées comme elles le méritent : une réduction de l'Idolino, un des chefs-d'œuvre de l'ancienne collection du Roi (4), à côté d'un jeune athlète se frottant d'huile de la collection Gréau (5).

Il n'est pas besoin néanmoins de s'excuser auprès des lecteurs des *Monuments* d'avoir choisi entre tant de richesses quelques miroirs à pied. L'étude consacrée par M. A. Dumont aux miroirs grecs ornés de figures au trait (6), qui fut le point de départ de la constitution d'une série nouvelle de monuments aujourd'hui bien accrue, est plus qu'à tous autres présente à leur mémoire, et ils savent tout l'intérêt qui peut s'attacher à

(1) *Monuments grecs*, I, n° 9, 1880, p. 1.

(2) *Ibid.*, II, n^{os} 11-13, 1882-84, p. 1.

(3) Inventaire du Musée, MNC. 1578, acquis en 1891. Trouvé sur l'*Acropole d'Athènes ;* anciennes collections Photiadès-Pacha et Sambon. Milani, *Museo italiano di Antichità classica*, 1890, p. 752; S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, t. II, p. 265; Héron de Villefosse, *Bulletin des Musées*, 1892, p. 29.

(4) Longpérier, *Notice des Bronzes antiques du Musée du Louvre*, n° 214. Signalé brièvement dans un article *Ueber einige Bronzestatuetten vom Rhein und der Rhone* (*Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunde im Rheinlande*, 1891, p. 53), par M. A. Furtwängler, qui doit lui consacrer une étude approfondie.

(5) Inventaire du Musée, MNC. 716; acquis en 1885. *Catalogue*, n° 964, pl. XXXII ancienne collection Pourtalès.

(6) *Monuments grecs*, I, n° 2, 1873, p. 23.

l'étude de ces objets de toilette. « Aucun peuple, d'ailleurs, on l'a dit avec raison, n'a, plus complètement que les Grecs, ignoré les distinctions établies par les modernes entre le grand art et l'art industriel. Une monnaie, une figurine de terre cuite, un miroir de bronze, une pièce d'armure, sont de véritables œuvres d'art et reflètent fidèlement tous les caractères de la sculpture (1). » L'artisan, s'il ne se confondait pas avec l'artiste, était son élève et reproduisait les mêmes types; souvent même, grâce à la multiplicité des exemplaires, grâce aussi à ce souci du fini, à cette recherche de la perfection qui caractérise les œuvres, même industrielles, si l'on peut employer ce mot, du peuple le mieux doué qui fut jamais, ses productions sont les meilleurs points de repère pour suppléer aux lacunes inévitables de l'histoire de l'art. Nous essaierons du moins, en passant en revue les quelques bronzes qui font l'objet de cette étude, de montrer d'où et comment est né le type de la statuette féminine employée comme support de miroir, comment il s'est transformé, et comment, en passant des exemplaires les plus archaïques à ceux qui datent d'une époque moins ancienne, il y a, pour peu que l'on veuille se soustraire momentanément au charme pénétrant de quelques-uns des premiers et s'élever au-dessus du faire plus négligé, de l'apparence sommaire de quelques-uns des plus récents, progrès réel, si l'on entend par ce mot meilleure adaptation, appropriation plus complète de l'œuvre au dessein en vue duquel elle a été conçue.

I

Il n'est point besoin d'insister ici sur les deux grandes classes entre lesquelles se répartissent les miroirs grecs qui nous sont parvenus : l'une comprenant les miroirs à pied, — les seuls dont il soit ici question, — dont la base est d'ordinaire formée par une statuette, miroirs qui n'étaient pas destinés à être tenus à la main, mais que l'on posait devant soi sur une table; l'autre, plus récente, où le miroir devient une plaque ronde sans support ni poignée, tantôt enfermé dans une boîte à couvercle ornée d'une applique en relief, tantôt indépendant et portant lui-même l'applique sur

(1) M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, Introduction, p. v.

son revers, souvent enfin argenté et gravé sur sa face polie. M. Pottier, reprenant la division établie par M. Rayet, l'a complétée dans les quelques points de détail où des découvertes récentes appelaient de nouvelles remarques (1). Il ressort d'ailleurs de l'examen des miroirs à pied dont il a dressé le catalogue (2) qu'ils se rattachent à une mode qui disparut au plus tard avec le v^e^ siècle : les plus récents en effet, les plus nombreux aussi, appartiennent au beau style de cette époque. L'adoption des miroirs circulaires, selon M. Rayet, remonterait à 440 environ ; M. Pottier incline pour une date un peu plus tardive, eu égard aux arguments produits par MM. Furtwängler et C. Smith (3). Les deux miroirs d'autre part gravés aux planches XXXII et XXXIII des *Céramiques de la Grèce propre*, un autre encore au Musée de la Société archéologique d'Athènes, un au Musée de Breslau, un au moins de ceux du Louvre, attestent l'emploi des miroirs à support formé par une statuette féminine dès la fin du vi^e^ siècle. Je ne sache pas pourtant que, sauf quelques mots placés par M. Rayet en tête de son étude sur un pied de miroir du Musée de Copenhague (4), on ait essayé de pousser plus loin et de rechercher l'origine de cet usage.

Il est permis aujourd'hui, sans paraître manquer de respect pour le génie inventif de la Grèce, de reconnaître les influences qu'elle a subies de l'Orient. L'on ne conteste plus l'action de l'Égypte et de l'Assyrie dans l'histoire même de la grande sculpture : qu'elle se soit exercée plus encore dans le domaine des arts industriels, des objets de parure, de toilette ou de ménage, la facilité des importations, assurée dès la plus haute antiquité par le commerce phénicien, suffit à l'établir. Il semble entre autres

(1) Rayet, *Monuments de l'Art antique*, t. I, notice de la planche 22, p. 2 ; Pottier, *Miroirs trouvés en Grèce ou de fabrication grecque* (Dumont et Chaplain, *Les Céramiques de la Grèce propre*, t. II, pp. 242 et suiv.).

(2) Je n'ai pas à refaire ces listes si instructives : de telles énumérations, malgré tout le soin et les recherches qu'elles supposent, sont par leur nature même destinées à devenir incomplètes du jour au lendemain, et il y aurait quelque puérilité à les recommencer à chaque monument que le hasard des fouilles rend à la lumière : je me borne seulement à signaler en appendice ceux parmi les nouveaux venus dont la vue ou la mention m'a frappé, en me restreignant également aux miroirs trouvés dans la Grèce propre et en les numérotant à la suite des quarante décrits par M. Pottier.

(3) Pottier, *l. c.*, p. 243, note 1.

(4) *L. c.*, p. 1.

qu'il faille demander à l'Égypte le prototype des pieds de miroirs grecs.

Le miroir y a été connu de fort bonne heure et y apparaît dans les tombes même les plus anciennes « avec une forme, dit M. Rayet, dont l'élégance atteste de longs efforts industriels ». Il se compose d'un disque de bronze soigneusement poli, adhérent à un manche en bois ou en métal. L'ouvrier le plus souvent a façonné ce manche en une fleur, une colonne ou une tige surmontée d'une tête de la déesse Hathor ou du dieu Bès ; mais quelquefois aussi on y voit déjà une déesse debout dans l'attitude hiératique ou une jeune fille en train de se coiffer (1). Sans doute l'union de la figure humaine à l'objet inerte qu'elle anime, le contraste de la forme modelée avec la ligne géométrique, est une conception trop naturelle au génie grec pour qu'il soit nécessaire de supposer qu'il en ait pris chez autrui l'idée. N'est-il pas curieux pourtant de rencontrer dans les exemplaires égyptiens quelques-uns des motifs que nous retrouverons dans les statuettes grecques ? Tel miroir nous montre la déesse debout, les jambes jointes, les mains soudées aux hanches, immobile ; mais avec tel autre, pour ne parler que de ceux que possède le Louvre, les bras, détachés du corps, s'arrondissent pour aller à la rencontre du disque, ou la main soutient déjà la colombe chère à Aphrodite et le bras replié se croise sur la poitrine dans le même mouvement qui distingue la statuette du miroir de Copenhague (2).

Il est un point pourtant sur lequel il convient d'appeler l'attention si l'on ne veut méconnaître l'influence que nous semblent avoir exercée les modèles égyptiens. Les miroirs trouvés en Égypte sont des miroirs à manche plutôt que des miroirs à pied, et aucun, non pas même de ceux où se voit une statuette, n'a de base stable par sa forme et son poids et ne constitue un meuble indépendant. Destinés à être tenus à la main, ils appartiennent à une classe intermédiaire que la Grèce, semble-t-il, aurait ignorée. M. Rayet s'en étonnait déjà : « Il est fort singulier, disait-il, et pour moi, je l'avoue, tout à fait inexplicable qu'aucun de ces miroirs n'ait la forme de ceux que l'on voit si fréquemment figurés sur les vases peints de la Grèce depuis le v^e^ jusqu'au iii^e^ siècle : une plaque ronde ou ovale adaptée à un manche léger, propre à être tenu à la main et décoré d'une orne-

(1) Pierret, *Dictionnaire d'Archéologie égyptienne*, Miroirs.

(2) Musée du Louvre, Antiquités égyptiennes, salle civile, vitrine U. M. Perrot a reproduit deux de ces miroirs, *Histoire de l'Art*, t. II, pp. 794 et 795, fig. 450 et 451.

mentation symétrique (1). » Les lacunes inexplicables ne sont le plus souvent, dans l'histoire de l'art comme ailleurs, qu'un effet de notre ignorance. Il y a vingt et quelques années l'absence de gravure sur les miroirs proprement grecs, alors que les Étrusques en ont fait si grand usage, ne paraissait pas moins étrange, jusqu'au jour où M. A. Dumont, s'attaquant au problème, s'aperçut qu'il existait depuis longtemps un miroir grec gravé au musée de Lyon, inconnu quoiqu'il fût publié, en découvrit de nouveaux en Grèce et dressa une première liste que les additions de M. Pottier ont aujourd'hui portée à vingt exemplaires (2). Il n'est pas douteux aussi bien que les Grecs ne se soient servis de miroirs du genre auquel M. Rayet fait allusion : des miroirs dont le manche et le disque sont faits d'une seule pièce ont été trouvés dans diverses fouilles, et, si les musées n'en ont guère recueilli, la faute en est au manque d'intérêt artistique de la plupart d'entre eux, qui n'étaient à coup sûr que des objets de l'ordre le plus commun. Il en est toutefois quelques-uns, étudiés depuis peu, dont l'ornementation particulière se rattache à l'une des branches florissantes de l'industrie métallurgique des ateliers argivo-corinthiens de l'époque archaïque, la fabrication des bronzes repoussés : tel un miroir ayant appartenu à la collection Castellani, qu'a décrit M. Furtwängler (3), où le passage du disque au manche se fait par l'intermédiaire d'un bas-relief rectangulaire représentant la rançon d'Hector et dont le manche lui-même, relativement large et plat comme le miroir, est encore en partie recouvert d'une lame de plomb ayant sans aucun doute servi à fixer un revêtement de bronze (4). Le Polytechnéion d'Athènes a récemment acquis deux autres miroirs du même type, que vient de signaler M. Holleaux (5) et qu'il se propose de faire connaître en plus ample détail, et

(1) *L. c.*, p. 2.

(2) *L. c.*, pp. 244 et suivantes.

(3) *Hector's Lösung, ein relief aus Olympia durch ein griechischen Spiegel ergänzt* (*Historische und philologische Aufsätze E. Curtius gewidmet*, p. 181 ; Pottier, *l. c.*, p. 247, n° 36.

(4) Le miroir de la reine de Koul-Oba, reproduit par M. S. Reinach (*Antiquités du Bosphore Cimmérien*, p. 82, pl. XXXI, n° 7), nous offre un exemple de miroir à manche richement décoré, tout en restant aisément maniable ; mais la poignée, par le style barbare des animaux qui y sont sculptés, semble avoir été ajoutée après coup au disque, seul de travail grec.

(5) *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1892, p. 360. Il faut mentionner en outre un miroir décoré d'une plaque sculptée, non plus en bronze, mais en ivoire, découvert il y a quelques années à Mycènes (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1888, p. 163, pl. VIII, n° 3, et IX, n° 19.)

M. Pottier remarque que le procédé paraît avoir été repris à l'époque hellénistique par les fabricants grecs de l'Italie (1). Mais la même forme de miroirs à manche avait-elle été employée avec intervention de la figure humaine en guise de poignée? M. Blümner, dans la description qu'il a donnée des différentes sortes de miroirs, le suppose au moins en théorie : « Les miroirs grecs, dit-il, présentent le plus souvent deux faces complètement unies, mais le manche en est artistement décoré et témoigne d'un soin particulier. On y faisait appel aux figures et aux ornements. On aimait surtout à recourir pour le manche à la figure humaine, et, pour peu qu'à la figure ainsi traitée en ronde bosse on joignît une petite base, elle servait non seulement de manche, mais aussi de support, et le miroir devenait ainsi un miroir à pied (2). » Le malheur était qu'en fait aucune de ces statuettes sans base, ou du moins sans traces qui en supposassent l'existence, statuettes destinées uniquement à servir de manches, n'avait été reconnue. Le Musée du Louvre a aujourd'hui la bonne fortune de pouvoir en exposer une.

Il s'agit d'un miroir trouvé à Corinthe (3) dont le manche parfaitement intact, ainsi que le montre notre planche, et par suite ne pouvant prêter à contestation, au lieu d'être fixé sur une base, se termine au contraire par un anneau. Ne le tenait-on pas à la main, le choix s'offrait ou de le suspendre ou de le déposer sur un meuble, de même qu'on eût fait d'un simple miroir circulaire : le manche ne donnait que plus de facilité pour le ressaisir au besoin. Un seul parti restait impossible: la pose précisément des miroirs à pied ordinaire, la station verticale. Le disque, de dimensions notablement supérieures à la moyenne (4), mince et sans aucun ornement, n'offre d'autre particularité que la manière toute primitive dont il se relie à la statuette : du pourtour inférieur se détache une amorce de tige rectiligne, plate et de même épaisseur que le disque, longue d'un peu plus d'un centimètre et demi seulement, que reçoit une pièce superposée à la

(1) *L.c.*, p. 243, note 2.

(2) Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums*, t. II, p. 1291.

(3) Planche II, au centre. Inventaire du Musée, MNC. 1041; Pottier, *l. c.*, p. 251, n° 16. Exposé dans la vitrine plate de droite, devant les fenêtres, de la salle des Bronzes (Département des Antiquités Grecques et Romaines, salle XXXIV).

(4) Il mesure 20 centimètres de diamètre.

tête de la figure et à peine décorée sur le devant de quelque rainures verticales : on dirait d'un verrou avec sa gaîne. Il ne semble pas qu'aucun rivet ait jamais maintenu l'adhérence, et, quoique l'oxydation rende aujourd'hui impossible toute tentative pour l'en sortir, la fixité du disque n'était obtenue que par l'entrée à serre de son prolongement : d'où, par suite d'un heurt sans doute, le gauche très sensible qu'on peut noter aujourd'hui entre les deux pièces. Le manche en l'état pouvait donc toujours être retiré et l'on avait véritablement un miroir à poignée mobile. La statuette, en revanche, quoique d'un travail encore bien grossier, — M. Pottier, en la rangeant avec raison en tête de la série des miroirs à pied du Louvre, et l'on pourrait dire, je crois, jusqu'à nouvel ordre, des miroirs à pied en général, en qualifie le style de style archaïque du VI^e^ siècle, — n'en présente pas moins un singulier intérêt. Imaginez une plaque de bronze de quatre millimètres d'épaisseur moyenne d'où l'artiste a découpé une figure de femme haute de quinze centimètres, droite et immobile, les deux jambes légèrement entr'ouvertes sans flexion, de manière à profiler l'un sur l'autre les deux pieds, le bras pendant appuyé sur la hanche, la main tenant une couronne (1). Deux plans seulement, trois au plus, si l'on tient compte de l'amincissement imposé par la ceinture qui enserre la taille : l'un uniforme pour tout le corps, l'autre en légère saillie, qui figurera la chevelure, le bras, le rebord inférieur de la tunique. Des grandes lignes limitant les surfaces, dont les arêtes seules sont arrondies : en avant, une ligne brisée du col à la ceinture, marquant fortement la protubérance des seins, une seconde ligne, rigoureusement verticale, rendant la chute de la draperie depuis la ceinture jusqu'aux pieds; seuls la saillie des hanches et le léger évasement du bas de la tunique assouplissent un peu en arrière la rigidité de ce fourreau. La tête, il est vrai, mal-

(1) Je ne crois pas qu'il y ait lieu d'insister sur ce détail ni qu'on en puisse tirer d'argument au sujet de la désignation qu'il conviendrait de donner à notre figurine. La couronne seule, en l'absence de tout autre indice, est un attribut trop banal. Je me borne à signaler une couronne analogue et portée de même sur l'une des statues de l'Acropole (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1891, pl. XI), et, ne fût-ce qu'à titre de coïncidence, la ressemblance également de la couronne que saisissent du bras étendu deux personnages se faisant face sur une bande en bronze à compartiments décorés au repoussé, qui provient des fouilles du Ptoïon et que M. Holleaux (*Bulletin de Correspondance hellénique*, 1892, p. 356) rapproche pour le style et la nature du travail du miroir Castellani à manche surmonté d'un relief, dont il a été question plus haut.

heureusement très empâtée sur le devant par les rugosités du bronze, accuse un peu plus de modelé : on y devine la rondeur de la joue et le retrait de l'encolure ; mais l'œil n'y est encore représenté que par une pastille saillante au dessous de l'arc des sourcils, légèrement figuré en creux, et la ligne inflexiblement droite du sommet du crâne à l'extrémité du nez donne au front un aspect singulièrement fuyant. La jointure de l'épaule, enfin, toujours difficile à rendre, même sous le vêtement, pour l'artiste inexpérimenté, est plus que tout le reste réduite à une extrême simplicité et forme une pointe peu naturelle à la hauteur de l'omoplate, simulant plutôt un appendice plaqué sur le corps qu'un membre s'y rattachant. Tout différent en revanche de cette pauvreté anatomique, et c'est là encore un signe de haute antiquité, est le fini avec lequel est travaillé le détail du costume repris par la gravure. La coiffure, elle déjà, quoique conventionnellement rendue, témoigne d'un effort pour indiquer par la succession de ses stries horizontales l'ondulation de la large masse tombant sur les épaules ; mais au vêtement surtout l'artiste a appliqué tous ses soins, se plaisant à en rendre les moindres ornements : sur la poitrine, des imbrications régulières qui feraient songer aux écailles d'une cuirasse au dessous de la ceinture, comprises entre une double bande parallèle qui suit les contours, quatre zones superposées, les deux premières décorées de cercles et d'enroulements, les deux plus basses d'un coq à la queue en panache et d'un oiseau volant.

Il semblerait au premier abord que le revers dût présenter même aspect, de telle sorte que le miroir pût indifféremment reposer sur l'une ou l'autre face ; mais la plaque au contraire y est à peine dégrossie, et l'esprit évoque le souvenir d'une œuvre telle que cette image d'Athéna découverte il y a quelques années sur l'Acropole (1) où deux plaques de bronze fondues à part sont rajustées de manière à former une figurine à double profil, en se demandant si tel n'était pas aussi le cas ici et si la statuette dans l'état où elle nous est parvenue ne serait pas la moitié seulement de la poignée primitive. Le bronze de l'Acropole sans doute, toutes différences essentielles de travail et d'époque mises à part, n'est pas sans présenter quelques points de ressemblance avec notre manche de miroir,

(1) Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1887, pl. IV.

le faire des écailles par exemple qui sur l'un et l'autre couvrent la poitrine, la saillie quelque peu anguleuse des seins; mais là s'arrête le rapprochement, et la supposition en particulier d'une seconde moitié venant s'accoler à la première ne résiste pas à l'examen. L'anneau inférieur, en effet, ne se trouverait plus alors dans l'axe médian, et, passât-on sur cette objection, l'hypothèse serait contredite encore par la présence de la gaîne destinée à recevoir l'appendice du disque, à la fois plus épaisse que ne le serait la plaque ainsi doublée et trop basse pour permettre l'application d'une seconde face s'appliquant exactement à la première. Le bronze du Louvre, en un mot, n'a jamais été une statuette véritable, et, s'il fallait trouver un terme de comparaison, je ne sais si, tout différent qu'il soit des simples plaques découpées comme le chasseur portant un bouquetin de l'ancienne collection Castellani (1) ou des reliefs ajourés tels que l'Héraklès d'Olympie (2), il ne serait pas loisible, par certains côtés au moins, de le rattacher à la survivance des mêmes traditions de travail artistique, j'entends à la longue habitude de la décoration, telle qu'elle s'exerçait par exemple dans les incrustations et les revêtements d'objets mobiliers, telle encore que nous en avons vu des exemples dans les plaques repoussées qui surmontent quelques manches de miroirs. Il en est de même pour le style, et pour en rencontrer des modèles, plutôt qu'à des œuvres de la sculpture proprement dite, peut-être faudrait-il se reporter à ces bronzes archaïques et pourrait-on même étendre le rapprochement jusqu'à quelques peintures de vases du milieu du VI^e^ siècle avec lesquelles notre figure n'est pas, il me semble, sans présenter de réelles analogies.

Il est donc incontestable qu'antérieurement au miroir posé debout, les Grecs ont fait usage du miroir à poignée, mais il semble aussi, par l'isolement même de l'unique exemplaire de ce type qui nous ait été conservé, que la mode en fut de courte durée et ne réussit point à s'imposer. Les raisons du changement qui fit prévaloir le miroir à pied, la manière dont il s'effectua, ne me paraissent point impossibles à déterminer.

Il est certain tout d'abord que la forme du manche constitué par la figure féminine que nous venons d'étudier n'est point à l'abri de toute

(1) Aujourd'hui au Musée du Louvre; Inventaire du Musée, MNC. 689.
(2) *Olympia*, t. IV, *Die Bronzen*, pl. XL.

critique. Uni et plat sur le revers, ne se trouvant pas dans le même plan que le disque, il permet plus facilement de le saisir en ménageant un vide pour la main entre la poignée et le meuble où repose le miroir; mais en revanche quel aspect peu flatteur et grossier offre le contour de la face postérieure! Il ne pouvait plaire aux Grecs qui dans leurs statues, dans celles mêmes destinées à être appliquées aux frontons des temples, ont souvent pris soin de finir jusqu'aux parties les moins accessibles aux regards. La figure humaine d'autre part, adaptée à la décoration, impose ses lois. Il faut d'abord qu'elle fasse un avec l'objet, — défaut que l'on pourrait aisément signaler dans le miroir où l'union entre le manche et le disque est factice et n'existe que par leur juxtaposition; — il faut, de plus, que faisant un avec lui, loin de perdre en quelque sorte sa nature et d'être rendue inerte par l'ensemble, elle infuse au contraire au tout une partie de sa vie. Je n'oserais prétendre qu'il en soit ainsi de notre manche, où la préhension même de ce corps aplati et de profil satisfait mal la raison autant que la main, où surtout l'anneau placé sous les pieds imposait à la statuette, lorsque le miroir était suspendu, la position choquante de la tête en bas avec les pieds en l'air. Sans doute une série nombreuse de vases, et de ceux où se sont complu avec grand bonheur les fabricants archaïques, nous montrent des figures d'hommes servant d'anses, mais voyez comment dans ce type presque uniforme la pose cambrée, où la figure paraît se raidir pour un effort, les animaux, d'ordinaire deux lions adossés, que le personnage tient par la queue et par l'intermédiaire desquels il se relie au rebord du vase et en épouse le contour, tout est disposé pour que la statuette semble plutôt porter elle-même qu'être portée. Il faut, en un mot, de toute façon que la figure humaine conserve au moins partiellement sa propriété de se tenir debout, qu'au besoin elle soutienne quelque chose, ainsi que le fait en architecture la statue employée comme colonne vivante.

La colonne précisément, dont nous avons déjà trouvé le chapiteau servant de couronnement à des manches égyptiens, semble avoir été très anciennement employée par les Grecs comme pied de miroir. Je n'en veux pour preuve qu'un miroir conservé au Louvre, au disque duquel est encore attachée l'extrémité supérieure d'une colonne ionique en bois [1]: l'emploi

[1] Inventaire du Musée, MNC. 1039; trouvé à *Anthédon*.

d'une matière aussi corruptible, en laquelle semblent avoir été faits, si l'on en juge entre autres par des miroirs trouvés à Mycènes, où la trace de clous ayant servi à les fixer à des supports en bois est encore visible (1), les pieds les plus anciens, indique au moins une tradition d'époque fort reculée. L'usage d'ailleurs s'en maintint toujours, et le British Museum notamment possède au moins deux miroirs que supportent des colonnettes de bronze. Le Louvre en vient également d'acquérir un autre où la colonne, posée sur une base circulaire et surmontée d'un sphinx accroupi couronnant une palmette richement travaillée, est certainement contemporaine des plus beaux spécimens de miroirs à pied (2). Le rapprochement de la colonne ionique, par suite, a pu sans doute contribuer à pousser les Grecs dans la voie qui les a fait bientôt redresser les statuettes de femme de ronde bosse dont ils firent leurs pieds de miroirs et leur donner une base, de manière à les transformer en véritables supports.

Il est vrai que, si l'on devait se fier à l'apparence, le bénéfice de cette transformation même ne leur appartiendrait pas et que le modèle du pied de miroir tel qu'il prévalut dès la fin du VI^e^ siècle serait parvenu jusqu'à eux tout conçu. Une statuette découverte à Cypre et conservée aujourd'hui au Musée de New-York, sur le caractère de laquelle un fleuron surmontant la figure et auquel s'adaptait le disque ne laisse point de doute, et que M. Perrot attribuait à la Phénicie, nous montre en effet une jeuneuse de cymbales, nue, debout sur une grenouille, posée elle-même sur un tabouret très bas, grâce aux quatre pieds duquel le miroir pouvait être dressé sur une table. Les traits essentiels du pied de miroir grec s'y trouvent, depuis l'attitude de la statuette jusqu'aux accessoires. Deux morceaux de bronze qui tiennent encore aux bras et aux épaules permettent de reconnaître deux figures secondaires, deux lions sans doute, qui de leurs pattes de devant devaient soutenir les deux côtés du disque. Le tabouret lui-même en X se retrouve dans l'un des plus anciens miroirs du Louvre que nous aurons à décrire tout à l'heure. Mais déjà M. Perrot mettait en doute la haute antiquité qui eût donné à cette statuette la valeur d'un prototype. « Le visage de la musicienne, disait-il, n'est pas beau, le modelé du corps est mou et sans distinction; mais l'ensemble ne

(1) Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1888, p. 63, pl. VIII, n° 3 et IX, n° 19.
(2) Inventaire du Musée, MNC. 1676; haut. 0,40, diam. 0,165; trouvé à *Hermione*.

manquait pas d'originalité et pouvait avoir une certaine élégance. Nous ne croyons pas d'ailleurs cet objet très ancien; il pourrait bien être contemporain des Ptolémées. L'idée de poser une femme sur une grenouille paraît empruntée à l'Égypte, mais dans la sculpture, toute médiocre qu'elle soit, on sent l'influence de l'art grec (1). » La découverte toute récente d'une statuette presque identique à Amyclées apporte au problème une nouvelle donnée : au cours des fouilles exécutées en 1890 par les soins de la Société archéologique d'Athènes, une figurine de bronze y fut mise au jour, haute de $0^{m},155$, représentant une femme toute nue, tenant dans ses mains des cymbales (2). Un collier entoure le cou et sur la poitrine un baudrier, auquel sont fixés deux sortes d'amulettes, passe de l'épaule droite au sein gauche, reconnaissable également en arrière. Les jambes malheureusement sont brisées au-dessous du genou, mais sur la tête la naissance d'une palmette à laquelle était fixé le disque et sur les épaules l'amorce de deux accessoires qui devaient en rejoindre le pourtour suffisent à attester que la statuette servait de pied de miroir. L'œuvre d'ailleurs est manifestement grecque et se rapproche fort, dit M. Tsountas, des bronzes archaïques de Sparte déjà connus. Il n'est pas douteux, par suite, qu'il ne faille retirer aux Phéniciens la statuette de Cypre elle aussi, inspirée évidemment du même modèle, et ainsi tombe tout argument pour supposer que par leur intermédiaire ait été apportée aux Grecs, définitivement résolue, la forme du pied de miroir, dont nous sommes maintenant naturellement amené à décrire quelques exemplaires (3).

II

Il semblerait, au premier abord du moins, que le plus ancien de ceux que possède le Louvre soit un admirable miroir de Thèbes dont le bronze uniformément lisse fait ressortir le fini du travail (4). Le disque malheureu-

(1) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 862, fig. 629.

(2) Tsountas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1892, p. 10, pl. 1.

(3) Les six miroirs à pieds formés par des statuettes que possède actuellement le Louvre sont réunis sur la première planche de la partie supérieure de la vitrine qui se trouve dans le Vestibule de la salle des Bronzes, à gauche de l'entrée.

(4) Planche II, à gauche. Inventaire du Musée, MNC. 992; haut. 0,40, diam. 0,16. Pottier, *l. c.*, p. 251, n° 17.

sement est sans contredit étranger à la statuette et le rajustage moderne. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner la patine toute différente, plus encore de noter certains détails, cercles gravés en bordure sur le plat du disque, perles au pourtour, cannelures sur la tranche et sur le sommet la charnière encore adhérente d'une poignée, qui se retrouvent plutôt dans les boîtes à miroirs. Seule la statuette aura donc à nous occuper : il convient toutefois de noter dès l'abord les deux glands qui terminent la pièce d'attache et attestent que dans cet exemplaire archaïque aucune figure accessoire n'était suspendue aux extrémités de l'arc.

Une fleur dans la main droite, dont elle présente de face au spectateur les corolles épanouies, le bras gauche parallèlement avancé, Aphrodite est debout, immobile, sur un haut tabouret rectangulaire que supportent quatre pieds en X terminés par des sabots de cheval. Son vêtement se compose d'un simple chiton serré par un lien à la taille, que deux fibules sur les épaules et deux courtes coutures maintiennent sur les bras sous forme de manches flottantes. L'étoffe tombe jusqu'aux pieds, recouverts de chaussures à pointe légèrement recourbée (1), collante au corps, sans autre cassure qu'un long pli vertical descendant de la ceinture en avant. Il semble par là que les jambes soient emprisonnées ainsi que dans une gaîne, qui, quoiqu'en épousant les formes, rappellerait encore de loin les *xoana* primitifs. Un seul miroir, à ma connaissance, trouvé sur l'Acropole et appartenant au Musée de la Société archéologique d'Athènes, et que reproduit l'ouvrage de MM. Dumont et Chaplain (2), se rapporte au même type : différent dans la partie supérieure, où il forme un long rabat tombant jusqu'à mi-cuisse, le costume y affecte autour des jambes même disposition et donne au bronze même silhouette. La ressemblance s'affirme davantage encore si l'on passe de la forme même du vêtement à la manière dont en est rendu le détail, à l'emploi du burin appelé dans l'un et l'autre à suppléer l'insuffisance du relief. Les mêmes lignes ondulées rendent dans le bronze d'Athènes et dans le nôtre les plis

(1) La présence de ces sortes de babouches est un détail intéressant à noter; elles se retrouvent sur l'une des plus curieuses statues peintes de l'Acropole et semblent appartenir au costume en usage antérieurement aux guerres Médiques. Les statuettes qui forment les pieds de miroirs plus récents portent des chaussures toutes différentes ou souvent ont les pieds nus.

(2) Pl. XXXII.

que l'artiste n'a pas voulu demander au travail de la fonte et par où néanmoins il se sentait l'obligation de faire sentir la souplesse du tissu : verticales sur tout le devant et dans le dos, elles prennent sur les bras la direction convergente qu'exige la disposition du vêtement. Mais là ne s'arrête pas sur la statuette du Louvre le travail de gravure : l'étoffe qui forme la tunique était bordée dans le haut d'une bande ornementée ; on la voit indiquée par de petites croix sur le tour du cou et, double en largeur, sur le dessus des manches où se trouvaient réunies les deux extrémités antérieure et postérieure de la pièce. Il n'est pas enfin jusqu'à la disposition des bras qui ne soit à rapprocher dans les deux bronzes, mais singulièrement plus gauche dans le miroir d'Athènes, à coup sûr plus ancien, où leur symétrie absolue et la pose des mains levées, la paume en avant, témoignent de l'inexpérience de l'artiste.

Il est à remarquer, en effet, que si, laissant là les procédés de technique qui nous amenaient à donner dans cette étude au miroir de Thèbes la première place à la suite du manche que nous avons décrit plus haut et qui pourtant ne sont souvent que l'effet d'une tradition trop religieusement suivie, nous passons de l'examen du corps à celui de la tête, il s'en faut de peu que nous ne nous trouvions en présence d'un art réunissant déjà tous les caractères essentiels du style de la grande époque. A la chevelure tombant sur les épaules en masses savamment étagées a succédé une coiffure plus simple : deux bandeaux ondés, qui, divisés par une raie sur le sommet du front qu'ils limitent en un étroit triangle, sont ramenés ensemble sur la nuque et relevés sous un lien orné de perles qui couronne le crâne. Le visage surtout, exempt de toute raideur, s'écarte des conventions chères à l'art archaïque : ni les yeux ni la bouche ne se relèvent en souriant. Les angles externes en sont plutôt rabattus et donnent une expression toute différente, une sorte d'air un peu ahuri, qui imprime à la statuette un cachet tout particulier. L'excès, si excès il y a, est en sens inverse de celui auquel nous ont accoutumés les maîtres primitifs. La statuette aussi bien, si l'on cherche à la rapprocher de quelques-uns des marbres trouvés sur l'Acropole, s'signale de suite par je ne sais quel air de parenté avec la tête de la statue consacrée par Euthydicos, dont M. Collignon fait ressortir les caractères comme étant l'une des moins anciennes de la série (1) et

(1) *Histoire de la Sculpture grecque*, p. 356, pl. VI.

semble même plus récente encore. Les mêmes bandeaux s'y retrouvent, avec les différences dans le rendu qu'imposaient ici le travail du bronze et les dimensions restreintes, les longues lignes sinueuses du marbre remplacées par les multiples cannelures et les fines arêtes qui donnent à la chevelure de notre statuette l'apparence d'une sorte de perlé, les yeux aussi plus secs avec le rebord nettement marqué des paupières et la ligne tranchante du double arc des sourcils; mais les longues boucles pendant sur la poitrine ont disparu et la mode des cheveux courts ou du moins relevés est déjà adoptée. L'expression, elle aussi, paraît témoigner d'une date un peu plus avancée et, si la moue de l'une a fait place à une sorte d'étonnement, n'est-ce pas que la convention adoptée par l'auteur de la statue de la jolie boudeuse dans le bas du visage est ici poussée plus loin et étendue au visage tout entier, et qu'en rompant avec le sourire traditionnel l'artiste qui modelait notre bronze a abaissé, au lieu de les relever, non seulement les coins de la bouche, mais aussi l'obliquité des yeux.

Il y aurait donc peut-être lieu, si l'on s'en tenait à ces indices, de regarder comme antérieur le troisième miroir que reproduit notre planche (1). Ici, d'ailleurs, nous rentrons dans une série singulièrement riche depuis la découverte des marbres de l'Acropole, la statue de femme drapée du vêtement ionien et relevant d'une main sa draperie, dont les miroirs, au-dessous des œuvres de la grande sculpture, permettent eux aussi de suivre le développement.

Le plus archaïque à coup sûr des miroirs de ce type est un pied de miroir qui de la collection de l'allemand Schaubert, ministre du roi Othon, est passé au Musée archéologique de Breslau, dont il constitue pour les bronzes la maîtresse pièce. M. Rossbach en a donné, dans une brochure consacrée à quelques antiques de son musée, la description et la phototypie (2). Je me bornerai à en rappeler l'aspect inculte, la bouche démesurément fendue, le nez visiblement trop gros, les yeux écarquillés à fleur de tête, les oreilles massives, la chevelure tombant en longues boucles sur les épaules. La main droite y porte, avec la même pose que dans notre

(1) Planche 11, à droite. Inventaire du Musée, MNC. 313; haut. 0,35, diam. 0,16; trouvé aux environs de *Corinthe*. Pottier, *l. c.*, p. 251, n° 18.

(2) O. Rossbach, *Griechische Antiken des archaeologischen Museums in Breslau*, pp. 36 et suiv., pl. II, 1.

statuette, les mêmes doigts étendus le revers de la main en avant, un bouton de fleur. Viendrait ensuite un miroir d'Athènes (1), où la statuette, quoique dépouillée déjà de la grossière rudesse du bronze de Breslau, conserve encore quelque chose de la raideur hiératique des modèles égyptiens. Aphrodite y est représentée soutenant sur la main étendue la colombe et supportant sur ses épaules deux sphinx accroupis qui maintiennent le disque : la chevelure ne forme plus seulement une épaisse perruque sur le dos, mais deux larges boucles s'en détachent sur le devant, rigoureusement symétriques avec leurs quatre mèches parallèles qui descendent sur la poitrine. Toutes deux, les statuettes de Breslau et d'Athènes, avec quelques différences de détail, — la longueur du manteau notamment, réduit dans la première à de très courtes dimensions et descendant à peine au-dessous de la ceinture, — revêtent le costume en usage antérieurement aux guerres médiques, le chiton tombant jusqu'aux pieds et recouvert du manteau qui passe en sautoir de l'épaule droite au sein gauche.

Un notable progrès s'affirme encore avec le miroir du Louvre. Je n'insisterai point pour le moment sur les accessoires, disque décoré d'une bordure de perles, base servant de support, Éros volant, sur lesquels j'aurai à revenir plus loin en termes généraux. La statuette nous montre Aphrodite drapée et chaussée, le chiton rabattu dans le haut et maintenu sur les bras en guise de manches par d'élégantes fibules, l'avant-bras droit tendu en avant, légèrement relevé, et portant sur la main déployée une colombe, la main gauche saisissant le pan du vêtement afin d'en rompre la chute en l'attirant à elle. L'étoffe, par suite, se plaque sur la jambe droite, un peu fléchie, dont le genou s'accuse, et les plis que traduisent des lignes en creux, au lieu de descendre verticaux, convergent vers la main. La partie rabattue d'autre part, par l'obstacle que lui opposent les bras, par la saillie de la poitrine, se brise en une succession de tuyautages, dont les queues d'aronde régulières s'étagent en une courbe descendante. La tête surtout mérite de nous arrêter. Relevés, ainsi que dans le miroir précédemment étudié, en un chignon sur la nuque par un lien orné de perles, disposés par contre en avant en un bourrelet ondulé et saillant qui forme perruque sur le front,

(1) Pottier, *l. c.*, p. 249, n° 2, pl. XXXIII.

les cheveux qui partent en éventail du sommet du crâne, moins amoureusement détaillés que dans beaucoup de bronzes de la même époque, ne sont rendus que par des traits sinueux d'une extrême finesse. Les yeux en revanche sont du travail le plus riche et, pour rendre le feu du regard, l'artiste a cru devoir y faire appel à toutes les ressources d'une technique savante : ainsi dans l'ovale compris entre le rebord des paupières a-t-il découpé une étroite ouverture circulaire répondant à l'iris et au centre de celle-ci inséré une perle d'or dont l'éclat tranchant sur la couleur foncée du bronze devait simuler la pupille. Mais, attentif à toute cette recherche, il n'a pas su encore renoncer au sourire conventionnel, et, joints à cela, la bouche aux lèvres un peu fortes, légèrement relevées dans les coins, les joues bouffies, le menton plein et saillant, donnent à la statuette, à la différence de la statuette de Thèbes, une saveur marquée d'archaïsme.

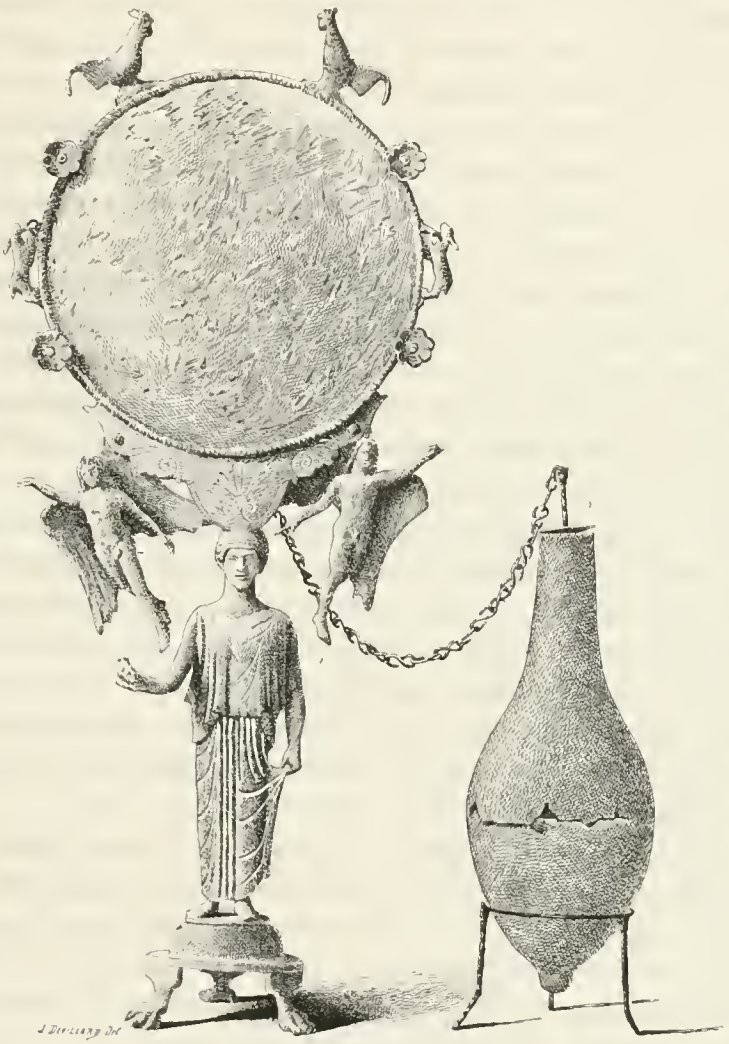
Il serait hors de propos ici de pousser plus loin l'étude détaillée des quelques autres miroirs du même type que possèdent les collections publiques. Je me borne à en signaler un au moins dans les dernières acquisitions du Musée de Berlin, appartenant à la même classe de figures drapées (1), pour arriver à un quatrième miroir de la collection des bronzes du Louvre, reproduit ci-contre, qui marque précisément la transition à la seconde série, la plus nombreuse, des miroirs à pied, la statuette de femme du type dorien (2).

Le miroir qui provient d'Hermione est l'un des mieux conservés et le plus complet qui soit à ma connaissance. Il forme en effet un véritable meuble complexe, dans lequel au miroir lui-même s'unit un flacon à parfums, reliés l'un à l'autre par une chaînette dont les deux branches partent de la bouche des lièvres qui ornent le pourtour du disque (3). L'autre extrémité aboutit au sommet de la tige du bouchon cylindrique qui ferme le flacon, sorte de bouteille à panse ovoïde surmontée d'un goulot et divisée en deux moitiés s'ajustant par emboîtement. L'élégante qui le possédait avait ainsi, réunis sous la main, tous les accessoires de toilette nécessaires à sa parure.

La statuette qui forme le pied, debout sur une base circulaire cannelée

(1) *Jahrbuch des k. d. archaeologischen Instituts*, 1891, *Arch. Anz.*, p. 123, n° 3.
(2) Inventaire du Musée, MNC. 1340 et 1340 *A* ; haut. 0,40, diam. 0,155.
(3) Deux lièvres et deux coqs, séparés par deux rosaces, sont conservés.

que supportent trois griffes de lion et accostée de part et d'autre de deux Éros volant, ne dément pas par sa grâce l'impression qu'on devait attendre d'un objet aussi soigné et de haut prix. Déesse ou mortelle, elle est bien



l'image de la jeune grecque dans tout l'éclat de sa beauté. Ses traits réguliers, son long nez droit, ses yeux bien fendus, son menton rond sans être trop plein, donnent à son visage un air grave exempt d'austérité,

impassible mais non inerte, une merveilleuse conformité avec l'idéal qu'une habitude trop exclusive a longtemps fait généraliser comme résumant à lui seul le type grec. La coiffure est celle des femmes, non plus pimpantes et coquettement attifées du temps des guerres médiques, mais plus simples, avec le cécryphale qui enveloppe la chevelure et laisse à peine apparaître autour des deux oreilles un coin des bandeaux qui encadrent le front (1); et l'on en trouverait aisément le modèle sur quelques-unes des stèles funéraires attiques de la plus belle époque. Moins de recherche aussi dans le vêtement dépouillé du manteau et réduit au simple chiton à bord supérieur retombant. Le geste est resté le même, la main droite soutenant la colombe, la gauche relevant la draperie, mais les bras s'échappent nus dès l'épaule. La partie rabattue par suite tombe plus droit, brisée seulement sur les côtés, et n'offre plus la série de plis superposés en queue d'aronde que nous signalions tout à l'heure : son extrémité traverse horizontalement la poitrine et c'est au contraire au-dessus des hanches, au-dessous des grandes emmanchures par où sortent les bras, qu'elle descend le plus bas en deux pans arrondis. Le chiton de son côté, quoique saisi par la main, n'est plus autant tiré sur le devant; seuls les plis formés par la jambe gauche se rassemblent dans la main, et, s'il s'en produit d'analogues sur l'autre jambe, l'artiste a pris le parti tout conventionnel, il faut le reconnaître, puisque rien sur la droite ne les sollicite, de leur donner une direction symétriquement opposée. Mais surtout, à côté des plis indiqués en creux, apparaissent en avant et en arrière, dans l'intervalle des jambes légèrement entr'ouvertes, les longues cannelures verticales qui donnent à la draperie son aspect nouveau.

Il serait facile, dans les pieds de miroirs de diverses collections qui ont été reproduits, d'en signaler deux ou trois qui, — la coiffure mise à part, dont je ne connais point d'autre exemple, — se rapprochent du nôtre par la manière dont est traité le vêtement, le miroir de la collection Dutuit par exemple (2), ou celui de l'ancienne collection Castellani, aujourd'hui au musée de Lyon (3). Mais le plus grand nombre marque un

(1) Les deux petites cornes que l'on voit dans le bronze sur l'arrière de la tête sont fidèlement imitées des replis que devait former le foulard enveloppant la chevelure.

(2) *Collection Auguste Dutuit*, Antiquités, p. 24, n° 37, pl. IX.

(3) *Collection Castellani*, Catalogue de vente illustré, p. 45, n° 265, pl. VI.

pas de plus encore dans la transformation du vêtement, dont les plis tendent de plus en plus à devenir tous verticaux.

J'aurai moins à m'arrêter sur les trois miroirs de cette nouvelle classe que possède le Louvre ; le type désormais dans ce qu'il a d'essentiel est définitivement arrêté et, sous les légères variations qui en différencient entre eux les exemplaires, il est aisé d'en dégager et d'en saisir les caractères. Il n'est guère, au surplus, d'archéologue ni d'amateur qui, au cours des ventes de ces dernières années, n'en ait eu au moins une reproduction sous les yeux et ne puisse ainsi suppléer à ce qu'une simple description, non accompagnée de figures, aura forcément d'incomplet.

Il faut ranger tout d'abord dans la série qui nous occupe une statuette de femme, drapée du chiton dorien rabattu et chaussée de sandales, d'un travail assez médiocre, dont la base est aujourd'hui absente, mais sur la tête de laquelle se voit encore l'attache en demi-cercle du disque disparu, percée à ses extrémités de deux trous où venaient s'ajuster les rivets des Éros volant (1). Aphrodite y tient la même fleur aux corolles épanouies que nous avons signalée dans le miroir de Thèbes et qui se retrouve encore dans d'autres exemplaires, la main, néanmoins, peut-être par suite d'une déviation, relevée les doigts étendus, la paume en avant, ainsi que dans le bronze de l'Acropole dont nous avons parlé plus haut. Le bras gauche saisit encore la draperie, mais la relève à peine, et la chute de l'étoffe n'en subit d'autre effet que la naissance à la ceinture d'une ligne convergente peu continuée, tandis que de la main retombent deux plis droits qui viennent presque répéter sur le côté les longues cannelures du devant. Il est clair que la pose n'est plus qu'un geste assez indifférent pour le bras, traditionnellement conservé, non un mouvement nécessaire, une trouvaille unique des maîtres primitifs pour empêcher le vêtement de se coller en gaîne autour des membres et rendre la vie aux corps jusque-là immobiles et inertes.

La pose elle-même a disparu et seul le genou gauche fléchi interrompt sur un point la symétrie des cannelures dans un autre miroir, qui provient de Corinthe, et dont le faire peu poussé donne à la figure avec ses yeux

(1) Inventaire du Musée, MNB. 998 ; haut. 0,325 ; *Grèce*. Pottier, *l. c.*, p. 251, n° 20. Il est à noter toutefois que la pièce destinée à maintenir le disque en arrière n'est pas une sorte de palmette ainsi que de coutume, mais une simple avance rectangulaire à peine dégrossie.

démesurés je ne sais quoi de rude et de mal gracieux, miroir assez complet d'ailleurs, puisqu'il comprend, en dehors de la base ornée de trois griffes de lion, le disque avec la plus grande partie de ses accessoires, Éros volant, deux chiens, un lièvre, trois rosaces, un sphinx aux ailes éployées (1). Il semble que, par un dessein assez ingénieux, l'artiste ait été tenté de représenter dans le pied du miroir une femme occupée précisément des soins de sa toilette et se mirant. Ainsi s'expliquerait le geste de la main gauche, qui, le bras levé, est sur le point de se porter aux bandeaux de la coiffure. L'avant-bras droit malheureusement est brisé, mais l'exemple tout analogue, sinon que le mouvement est renversé, d'un superbe bronze autrefois dans la collection Gréau, où le miroir parfaitement conservé est encore tenu dans la main gauche de la statuette (2), assure grande vraisemblance à une restitution qui seule, semble-t-il, donne l'explication satisfaisante de la direction du bras subsistant.

Inspiré du même type, mais tout autre par la valeur du travail, est un dernier miroir qui provient également de Corinthe (3) : nul ne saurait mieux donner l'idée de la forme définitive adoptée au milieu du v^e^ siècle pour le miroir à pied. Nul non plus, par le soin apporté aux plus petits détails, n'est mieux à même d'en faire valoir l'élégance : telles par exemple les gracieuses volutes ioniques surmontant les griffes de lion, les cannelures de la base, la gravure de la palmette qui prolongée par deux enroulements latéraux amortit le disque et l'unit à la statuette d'Aphrodite. La déesse y est représentée, comme d'ordinaire, vêtue du chiton sans manches et du diploïdion, les pieds nus ainsi que les bras. La tête ronde et petite est légèrement inclinée vers la droite, le visage bien proportionné avec les yeux assez profonds. Ses cheveux relevés en un chignon sur la nuque forment sur le front deux bandeaux dont chaque mèche est finement indiquée. Elle tient de la main droite écartée du corps une fleur saisie entre le pouce et l'index et avance la gauche étendue ainsi que pour

(1) Inventaire du Musée, MNC. 943; haut. 0,34, diam. 0,14; Pottier, *l. c.*, p. 251, n° 21.

(2) *Collection Gréau*, Catalogue de vente illustré, p. 123, n° 609, pl. XII; Pottier, *l. c.*, p. 253, n° 37.

(3) Inventaire du Musée, MNC. 1022; haut. 0,31, diam. 0,145; Pottier, *l. c.*, p. 251, n° 19. Le miroir ainsi que le précédent et le troisième de notre planche sont reproduits en d'assez médiocres phototypies dans le *Portefeuille des Arts décoratifs*, 3^e^ année, 1890-91, Ciselure, pl. 202.

supporter un attribut disparu, peut-être une colombe. S'appuyant sans raideur sur la jambe droite, la jambe gauche un peu ouverte assure encore son attitude, sans que la légère tension du genou sous l'étoffe, suffisante pour rompre l'uniformité, détruise l'impression de solidité qui résulte de la chute parallèle des longues cannelures verticales et que l'œil aime à saisir du premier coup dans des statuettes servant de supports.

Il est facile, à ces caractères nouveaux, de reconnaître le même modèle — dont le pied de miroir n'est que l'adaptation singulièrement heureuse à l'art industriel — que nous ont conservé quelques statues de nos Musées et que l'on s'accorde aujourd'hui à rattacher à l'école péloponésienne du milieu du v^e^ siècle. Il ne faudrait pas croire en effet, et c'est là un point dont il importe de tenir grand compte lorsqu'on dresse les listes de miroirs, que tous les bronzes analogues aux nôtres, alors même que leurs dimensions s'y prêteraient, aient nécessairement servi de pieds de miroirs : raisonner de la sorte serait mal connaître les conditions où s'exerçait en Grèce l'art industriel, et quelques statuettes du même type, en fait, sont parvenues jusqu'à nous, qui étaient originairement des œuvres indépendantes. Il en est ainsi notamment d'une Aphrodite portant la colombe, la main gauche à sa draperie, haute de 0,095 sans l'extrémité des pieds brisée, qui a été trouvée dans les fouilles d'Olympie et que M. Furtwängler, tout en reconnaissant son étroite ressemblance de type et de style avec les pieds de miroir corinthiens, affirme avoir toujours été une statuette isolée (1). La parenté, au surplus, pour être moins intime n'en est pas moins évidente avec une autre statuette récemment publiée, qui fait partie de la collection Carapanos et qu'a fait connaître M. Lechat, une Aphrodite trouvée en Épire, vêtue, par-dessus un premier vêtement d'une nature assez particulière, d'un second chiton rabattu sans manches, une colombe posée sur la main gauche, alors que la droite tenait vraisemblablement une fleur manquant aujourd'hui. Un coup d'œil sur la double héliogravure insérée au *Bulletin de Correspondance hellénique* rendra sensible la ressemblance de la pose, de la chute des draperies, l'analogie au moins partielle du mouvement des bras et de la disposition de la chevelure (2). Mais l'œuvre surtout, pour aller à des monuments plus en vue,

(1) *Olympia*, t. IV, *Die Bronzen*, p. 21, n° 56, pl. IX.

(2) *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1891, p. 461, pl. IX et X. M. Lechat, à l'occa-

dont, par l'art qui les a inspirés, sont en droit de se réclamer nos figurines, il est, tant l'esprit s'y reporte naturellement, à peine besoin de les nommer et à coup sûr, après toutes les notices et les reproductions qui les ont fait connaître, inutile de les décrire, les danseuses d'Herculanum.

III

Il me reste maintenant à signaler en peu de mots les accessoires qui, dans les divers miroirs à pied, s'ajoutent à la statuette pour donner au support son individualité.

J'ai mentionné déjà sous les pieds de la figure féminine archaïque destinée à servir de manche la présence d'un anneau par où le miroir pouvait être suspendu (1). Il importait, en effet, d'autant plus qu'on eût ainsi la facilité de l'accrocher, que le miroir, nous l'avons vu, appartient encore à une classe intermédiaire et n'a point par lui-même de stabilité. L'inconvénient — et il est notable — était qu'en ce faisant la statuette se trouvait renversée. Lorsque le miroir devint véritablement un miroir à pied, la nécessité de le suspendre fut fort diminuée. Il ne semble pas toutefois que les fabricants grecs aient résolument renoncé à user de ce moyen. Sans tenir compte du second miroir reproduit sur notre planche où le disque, surmonté d'un anneau triangulaire, ne paraît point appartenir au pied et se rapporterait plutôt à la classe plus récente des boîtes à miroirs ou des miroirs circulaires, on remarquera que dans les exemplaires assez peu nombreux, qui sont parvenus intacts jusqu'à nous, le couronnement est formé par un sphinx accroupi (2) auquel se trouve fixée

sion de cette statuette, s'étend en remarques fort intéressantes sur la patine ou plutôt le patinage que recevaient souvent les bronzes antiques. Je ne puis ici, au sujet des teintes qu'ont revêtues nos différents miroirs et dont quelques-unes peut-être, artificiellement acquises, ne sont point le simple résultat de l'oxydation et du long séjour dans le sol, entrer dans les mêmes détails qui m'entraîneraient trop loin. Il suffira de dire que l'examen de plusieurs bronzes du Louvre, et notamment d'une série de bronzes provenant de Dodone, ainsi que son Aphrodite, dont la belle couleur bleuâtre forme une couche d'une épaisseur parfaitement reconnaissable à certains éclats, apporte à ses observations la confirmation la plus complète.

1. Un anneau analogue se voit au-dessous d'une statuette, pourtant de ronde bosse, qui sert de support à un miroir étrusque de la collection Dutuit. (*Catalogue*, Antiquités, p. 23, n° 37, pl. IX.)

(2) La figure du couronnement a quelquefois été décrite comme étant une sirène, et, vue

une anse demi-circulaire. Il en est ainsi notamment dans les deux miroirs du Louvre, décrits en dernier lieu : sur l'un d'entre eux l'anneau subsiste encore intact, sur le second les traces en sont visibles. Un miroir à Karlsruhe, un au moins de ceux de Berlin, un enfin actuellement exposé au Palais de l'Industrie à l'Exposition des Arts de la Femme, offrent aussi même particularité ; mais il semble malgré tout peu croyable qu'on ait été dans l'habitude de suspendre ordinairement les miroirs de ce genre. Le poids en eût été bien considérable pour dépendre d'une pièce rapportée toujours assez peu solide, la base elle-même par sa forme et son épaisseur se prêtait mal à s'appuyer contre une paroi, et l'anneau, semble-t-il, le plus souvent restait sans objet ou ne pouvait être de quelque utilité que pour prendre le miroir et le déplacer.

Il fallait au pied de miroir une base qui en maintînt l'équilibre, mais la fantaisie de l'artisan se pouvait exercer à en varier l'aspect : au type le plus ancien et le plus simple, une sorte de socle circulaire reposant directement sur le sol par une courbure évasée, souvent il a préféré en substituer un autre d'un modèle plus léger, qui laissât passer l'air et fût porté sur des pieds. Telle de nos statuettes, par exemple, se dresse sur un tabouret en X que terminent quatre sabots de cheval, et même disposition se remarque sous la grenouille qui porte le pied du miroir de Cypre aujourd'hui au Musée de New-York ; une autre, au Musée de Copenhague, est debout sur une haute plate-forme rectangulaire à double degré, soutenue par quatre protomes de sphinx accroupis ; mais ne peut-on trouver que la base acquiert de la sorte trop d'importance? Le plus souvent aussi

de face, il est certain qu'au premier abord au moins l'attitude semble convenir au moins autant à une sirène qu'à un sphinx. L'indécision des deux types et leur égale relation avec la nature féminine rendent d'ailleurs les deux attributions également acceptables. Je crois pourtant qu'il s'agit bien de sphinx, eu égard à la présence de deux sphinx, de part et d'autre de la statuette, dans un miroir d'Athènes ; d'un sphinx à tête unique, mais à double corps, par suite difficile à mal interpréter, sur un miroir de la collection Joly de Bammeville (*Catalogue*, n° 9), dont je n'ai pu malheureusement voir de reproduction ; d'un sphinx de profil enfin couronnant le disque d'un miroir de Crotone dont il sera parlé plus loin. La manière toute conventionnelle dont sont traitées presque toujours les ailes recroquevillées me semble aussi convenir mieux à un sphinx qu'à une sirène : on la retrouve dans les sphinx figurés sur les vases corinthiens et sur l'une des bandes de bronze repoussé du Ptoïon que vient de publier M. Holleaux. Les ailes pourtant sont de véritables ailes d'oiseau, déployées, dans l'avant-dernier miroir du Louvre décrit au cours de cette étude.

sa forme reste circulaire, quelques cannelures en rompant seules parfois l'uniformité, et toute la nouveauté se borne à la soulever quelque peu sur trois pattes d'animaux, trois pieds de cheval, dans un miroir trouvé dans un tombeau des bords du Kladéos et conservé à Olympie (1), trois griffes de lion dans la forme ordinaire qui prévaut au v^e^ siècle.

Il restait encore, la base de la statuette assurée, à assujettir le disque. Là aussi la succession des miroirs nous montre le perfectionnement des plus récents sur les plus anciens. J'ai déjà dit comment dans le manche décrit plus haut, derrière la tête de la figure et partiellement seulement dissimulée par elle, une sorte d'armature reçoit l'extrémité d'une amorce ménagée dans le disque; mais dans les pieds véritables, dans ceux où la statuette est en ronde bosse, l'union se fait par le moyen d'une pièce qui épouse le contour du miroir avec un appui destiné à le maintenir en arrière. L'intervalle tout d'abord entre la tête et le disque est réduit au minimum : dans deux miroirs archaïques d'Athènes (2), dans les deux plus anciens du Louvre, aucun intermédiaire n'apparaît. Il n'en est plus de même dans les exemplaires postérieurs : sur la statuette s'insère alors une palmette, souvent plus ou moins richement décorée au burin, qui, par son évasement progressif et les deux feuilles ou volutes qu'elle projette de part et d'autre, ménage la transition.

La palmette se complète d'ordinaire par deux Éros, qui, suspendus par une aile, les jambes pendantes entr'ouvertes, étendent un bras vers le pied du miroir. Inconnus dans quelques exemplaires très anciens, leur style se modifie en même temps que celui du support; leur taille même, particulièrement remarquable dans un des miroirs reproduits sur notre planche, se réduit à de plus justes proportions, sans toutefois qu'il y ait à noter grand changement dans leur attitude. Ils sont là, semble-t-il, surtout à titre d'accessoires décoratifs, d'où leurs dimensions mêmes, desquelles l'on ne saurait conclure qu'ils soient figurés enfants, et peut-être n'est-ce pas sans quelque exagération de critique mythologique qu'on a prétendu y distinguer Éros et Antéros, dans leur plus ancienne associa-

(1) *Olympia*, t. IV, *Die Bronzen*, p. 27; Pottier, *l. c.*, p. 250, n° 15. La vignette insérée dans le texte de M. Furtwängler montre que c'est à tort que la base avait été indiquée comme portée par trois griffes de lion.

(2) Pottier, *l. c.*, p. 249, n^os^ 1 et 2, pl. XXXII et XXXIII.

tion à Aphrodite, ou Pothos et Himéros, « les deux plus importants parmi les δαιμόνες qui forment, dans les poètes, le cortège de la déesse de la beauté (1) ». Le dieu de l'amour à cette époque n'avait sans doute pas encore été dédoublé dans les diverses personnalités que lui reconnut un art plus récent, et, s'il est deux fois représenté, la raison suffisante s'en peut trouver dans la symétrie (2).

Il y a donc excès de précision dans ces dénominations, dans la dénomination même d'Aphrodite peut-être, donnée indistinctement aux statuettes servant de pieds de miroirs. Toute une série de petits bronzes en effet, M. Pottier le remarque, semble d'abord rentrer dans la même catégorie, qui se rattache au pendant masculin donné par l'art archaïque à la figure de femme drapée, statuettes d'hommes nus, les pieds joints, les bras élevés symétriquement pour soutenir l'attache en demi-cercle d'un objet disparu. Aucun de ces monuments, il est vrai, provenant des pays grecs, n'a encore été trouvé intact, avec l'ustensile auquel la figure était adaptée. Il faut noter de plus l'absence constante de base sous les pieds, qui, pour n'être pas à elle seule une preuve absolue, n'en semble pas moins donner raison aux archéologues qui se refusent à supposer un disque de miroir à l'extrémité de ce manche. Mais, ajoute M. Pottier, « si l'on examine les

(1) Newton, *Guide to the Bronze Room of the British Museum*, p. 13; F. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1876, p. 40; *Collection Dutuit*, Antiquités, p. 24, n° 37; Rayet, *l. c.*, p. 2.

(2) Il n'est pas sans intérêt, à ce point de vue, de rapprocher de nos pieds de miroirs une coupe peinte d'Iliéron, représentant le jugement des trois déesses, qui est conservée au Musée de Berlin (Panofka, *Trinkschalen und Gefässe d. k. Museums zu Berlin*, p. 14, pl. XI et XII) : Aphrodite y est représentée tenant de la main gauche une couronne et entourée non plus de deux, mais de quatre Éros volant, dont les deux supérieurs, les jambes pendantes, les ailes entr'ouvertes, tenant une couronne et tendant les bras vers sa tête, se rapprochent par leur position des Éros des miroirs. — Je ne crois donc pas qu'on soit en droit de tirer aucune conclusion de la position légèrement dissemblable qu'ont quelquefois les deux Éros et qui me paraît facilement explicable par les heurts auxquels ils ont été exposés. Il me semble en particulier difficile d'admettre, malgré les autorités alléguées, qu'il n'en soit pas ainsi dans un miroir d'Athènes (*Céramiques de la Grèce propre*, pl. XXXV) que M. Blondel décrit en ces termes : « Au-dessus de la femme sont disposés deux génies nus et ailés; celui de gauche étend la main gauche sur sa tête; celui de droite a le bras droit et la main également tendus en avant, avec cette différence que la direction du bras n'aboutit pas à la tête, mais au-dessous de la tête de la femme. Comme ces deux génies sont des pièces détachées, on pourrait supposer que celui de droite a été un peu déplacé et que le bras s'est trouvé ainsi incliné plus bas; un examen attentif et répété m'a convaincu du contraire, et mon opinion s'appuie sur l'autorité de l'habile et savant conservateur du Musée, M. Koumanoudis. Il resterait à expliquer l'intention peut-être symbolique qu'a eue l'artiste en diversifiant l'attitude de ses deux génies (*Revue archéologique*, 1868, I, p. 168).

miroirs étrusques, dont la structure est le plus souvent inspirée par des types helléniques, on constate que le miroir à simple poignée y est très fréquent et que précisément le corps d'homme nu s'y rencontre parfois adapté en guise de manche. Il est donc probable qu'en Grèce, comme en Étrurie, ce sujet décoratif de l'homme nu aux bras élevés symétriquement était appliqué à toutes sortes d'ustensiles ; on en faisait des anses de vases, des manches de poêlons, des poignées de miroirs (1) ». La force de l'argument paraîtra sans doute singulièrement probante, si l'on remarque que, de toutes les sortes de miroirs adoptés en Grèce, il n'en est aucune que l'on ne retrouve en Étrurie, miroirs gravés, boîtes à miroirs ornées de reliefs, miroirs à pied dans toutes leurs variétés. La fréquence certes des uns et des autres ne reste pas relativement la même, mais quelques exemplaires suffisent à nous attester la perpétuité des types déjà connus, soit que le pied se découpe en forme de colonne, soit que plus souvent sa partie supérieure reçoive une plaque estampée et décorée de personnages en relief, soit qu'enfin il prenne la forme d'une statuette de femme en ronde bosse. Ici la *lasa* féminine dont les jambes croisées ne font en quelque sorte que continuer le manche ne rappellera que de loin, toute nue, le modèle hellénique (2) ; mais voici qu'ici déjà, debout sur une base que seule l'adjonction d'un anneau ou son extrémité façonnée en une tête de bélier chère aux artisans étrusques empêche de tenir debout, le bas du corps drapé, véritable Aphrodite, elle porte une main à sa coiffure, tandis que de l'autre elle se mire ou soutient une colombe (3), et, pour retrouver jusque dans ses détails le type que nous ont fait connaître les statuettes d'Athènes et de Corinthe, un miroir de Crotone, que son disque décoré d'une effrayante figure ailée, armée de serpents, rattache à l'art et aux traditions indigènes de l'Italie méridionale, nous montre même base servant de support, même statuette, vêtue ou peu s'en faut du costume ionien archaïque, relevant sa tunique et portant un fruit, même sphinx enfin servant de couronnement (4).

(1) *L. c.*, p. 254.

(2) Gerhard, *Etruskische Spiegel*, t. IV, p. 68, pl. CCCXXX.

(3) Miroir de la collection Dutuit (*Gazette archéologique*, 1878, p. 87, pl. XVIII); *Catalogue*, Antiquités, p. 23, n° 37, pl. IX. — Miroir de l'ancienne collection Durand, aujourd'hui au Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale (Chabouillet, *Catalogue*, n° 3135; Gerhard, *l. c.*, t. IV, pl. CCCXLVIII).

(4) Gerhard, *l. c.*, t. III, p. 240, pl. CCXLIII A.

Il se peut donc, je crois, du fait que de telles figures masculines ont servi aux Étrusques de pieds de miroirs, conclure non sans vraisemblance à leur emploi antérieur par les Grecs; et si un monument reproduit par Gerhard et donné en exemple peut prêter à la critique, — le disque en particulier, bombé et luxueusement travaillé sur ses deux faces, se prêterait mal à faire l'office de miroir et, Gerhard lui-même le déclare, tout porte à y voir bien plutôt un objet destiné au culte (1). — il en est d'autres dont la destination serait difficilement révoquée en doute. Le Musée de Naples notamment possède deux bronzes qui semblent bien être des miroirs, dont les supports sont formés par des hommes nus, debout, l'un sur une tête de bélier, l'autre sur une tortue posée elle-même sur une base plus massive (2). Quelque peu nombreux que soient de tels monuments, encore ne peut-on en méconnaître l'existence, dans des bronzes, jusqu'à présent, trouvés en Italie, il est vrai, et doit-on se borner à en signaler l'extrême rareté par rapport aux statuettes féminines, dont les seules provenant de Grèce sont dès maintenant au nombre de cinquante et plus. L'on comprend d'ailleurs à bon droit la préférence donnée dans la décoration au sexe à qui devait surtout appartenir le miroir. Mais ces statuettes féminines elles-mêmes sont-elles toutes des Aphrodites? La présence presque constante du fruit et surtout de la fleur peut sembler une détermination insuffisante, de tels attributs devant assez naturellement solliciter l'esprit de l'ouvrier dans un tel meuble de toilette. Suffit-il même de la colombe, qui apparaît parfois dès les exemplaires les plus anciens? Il en est, nous l'avons vu, qui n'offrent rien de plus, où ne se voient point d'Éros, d'autres même dont les figures secondaires sont toutes différentes, des lions sans doute dans le miroir d'Amyclées et peut-être dans un miroir du Musée de Berlin, de provenance douteuse (3), des sphinx dans un miroir d'Athènes, des protomes de chevaux ailés dans le miroir de Breslau, où

(1) Gerhard, *l. c.*, t. I, p. 95, pl. XXX, 2 et 3. M. Pottier me prie de compléter ainsi la note 3 de la page 234 des *Céramiques :* Gerhard, *l. c.*, t. III, p. 239, note 54; *Real Museo Borbonico*, t. IX, pl. XIV.

(2) Voir la note précédente. Un troisième miroir, de la collection Borgia, supporté également par une statuette de jeune homme nu, dont les jambes sont brisées, est reproduit dans l'ouvrage de Gerhard (I, pl. CXVII), qui mentionne encore, d'après une publication ancienne, un miroir analogue au Musée de Leyde (III, p. 239, note 54 .

(3) Pottier, *l. c.*, p. 250, n° 3.

M. Rossbach ne serait pas éloigné de reconnaître Athéna (1), tout en faisant observer que parfois ces accessoires se rattachent au disque, dont ils sont destinés dans quelques miroirs à soutenir les côtés, au moins aussi étroitement qu'à la statuette elle-même? La même réserve, par suite, se devrait peut-être garder que pour la série des statues de l'Acropole et parallèlement des soi-disant Apollons archaïques, où l'on tend aujourd'hui à ne voir que des exemplaires innommés du type féminin et masculin alors connu, statues anonymes dont l'état civil dépendait de l'intention du donateur ou de la volonté exprimée de l'artiste. Les plus récents seuls parmi les pieds de miroirs sont d'un temps où des personnalités distinctes avaient été nettement créées par l'art dans chaque sexe, et, s'il faut en revenir au nom d'Aphrodite, qui du moins a l'avantage d'une désignation rapide et facile, à eux seuls on doit indistinctement l'appliquer. Tout alors, en effet, semble de plus en plus concourir à personnifier dans la statuette la déesse qui était l'idéal de l'amour et de la beauté, la colombe et la pomme, ses attributs favoris, jusqu'au décor du disque, qui, d'ordinaire plat et uni sur ses faces et bordé seulement d'un cercle de perles (2), s'entoure d'une gracieuse rangée d'animaux courant séparés par des rosaces (3), coqs, lièvres poursuivis par des chiens, dont de nombreux témoignages suffisent à attester la signification amoureuse.

L'examen des miroirs de la collection du Louvre nous a ainsi fait passer en revue les différentes formes par où s'est développé le type de la statuette féminine qui leur sert de support. Inspirée sans doute par les modèles égyptiens, elle apparaît tout d'abord sous l'aspect d'une figure de profil, silhouette plate qui n'est encore qu'un manche, non un pied. Les plus anciens exemplaires qui nous la montrent debout sur une base où

(1) *L. c.*, p. 40.

(2) Le disque du miroir de Copenhague, seul à ma connaissance, est orné d'une guirlande de lierre incrustée en argent; encore est-il détaché et pourrait-on à la rigueur douter de son appartenance, si la richesse toute particulière de l'exemplaire n'expliquait aisément ce rare surcroît d'élégance.

(3) La véritable position de ces ornements a quelquefois été méconnue; la phototypie d'un miroir autrefois dans la collection Gréau (*Catalogue*, pl. XII) montre ainsi sur le sommet du disque, à la place toujours occupée par un sphinx, une sorte de fleuron, qui n'est à coup sûr qu'une rosace recollée verticalement, au lieu d'être présentée de face, comme elle devait l'être.

elle se tienne par elle-même verticale, se rattachent encore, au moins par le caractère de la draperie, à la série des figures féminines drapées qui se révèle à nous dans l'admirable collection des statues de l'Acropole. Mais bientôt sous l'influence prépondérante du Péloponèse, dont l'histoire de la sculpture retrouve aujourd'hui les traces jusque dans l'évolution subie au seuil de la grande époque par les marbres attiques, le type se modifie. Le centre de la fabrication d'ailleurs, peut-être flottant jusque-là, se localise à Corinthe (1) où l'industrie des miroirs devient une spécialité de l'activité commerciale, et ses produits nous aident à saisir la manière des maîtres de transition qui dans la première moitié du v^e^ siècle établissent la tradition continue des écoles doriennes (2). Au vêtement archaïque succède un costume nouveau ; les bras sortent nus du diploïdion sans manches, dont le bord n'accuse plus que par des plis réguliers de chaque côté de la poitrine la cassure produite par la proéminence des seins. Le chiton lui aussi ne tombe plus de même. Le faisceau des lignes convergentes, indiquées en creux, qui venait aboutir à la main relevant la draperie, a fait place à de grands plis droits, profondément marqués par une alternative de dépressions et de reliefs. La statuette pour cela n'a pas l'immobilité d'une pose hiératique et figée. La main qui parfois se porte à la hanche par un ressouvenir de l'ancien geste, la légère saillie que provoque la jambe un peu fléchie, suffisent à lui assurer la vie. Mais, si elle est exempte de toute raideur excessive, son attitude n'en est pas moins celle d'une ferme assiette, et, tout en laissant entrevoir les formes, on pourrait retrouver dans les plis du vêtement les cannelures d'une colonne. Statuettes, on sent qu'elles sont en même temps de véritables supports, et je n'en sache pas de plus bel éloge ni de plus juste appréciation que celle où M. Rayet y reconnaît une fermeté architecturale que l'on ne se serait point attendu à rencontrer dans des objets de destination aussi modeste et d'aussi petites dimensions, et, malgré les différences de tous genres qui les séparent, songe

(1) Il semblerait que ce ne soit guère que parmi les exemplaires archaïques qu'on en rencontre de trouvés hors du Péloponèse ; un à Athènes, de l'Acropole (Pottier, *l. c.* n° 1), un au Louvre, de Thèbes. Mais il est toujours fort difficile, sinon impossible, de se prononcer avec quelque certitude sur la provenance réelle d'objets aussi maniables. Laissât-on de côté l'intérêt qu'ont quelquefois les marchands à vous tromper sur le lieu de la trouvaille, il resterait toujours que l'objet a pu et dû être transporté dans l'antiquité.

(2) M. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. I, p. 423.

en présence de la jeune fille ignorante encore de ses charmes du miroir de Copenhague — un des plus beaux mais aussi sans doute l'un des plus récents des miroirs de cette classe — à l'une des œuvres les plus admirables de la sculpture monumentale athénienne, aux cariatides de l'Erechtheion (1).

(1) *L. c.*, p. 4.

APPENDICE

MIROIRS GRECS A PIED

Supplément à la liste de M. Pottier.

Musée de la Société archéologique d'Athènes.

41° Joueuse de cymbales debout, nue, la poitrine traversée obliquement par un baudrier en sautoir; les pieds sont brisés. Le disque manque. *Amyclées* (1).

Musée du Louvre.

42° Aphrodite drapée, debout sur une base circulaire portée par trois griffes de lion, la main droite étendue soutenant une colombe, la main gauche relevant la draperie; au-dessus de sa tête deux Éros volant. Sur le pourtour du disque deux lièvres entre deux rosaces et deux coqs. Une chaînette relie au miroir un vase à parfums. *Hermione*. Inventaire du Musée, MNC. 1340 et 1340 A.

British Museum.

43° Aphrodite drapée, debout sur un socle rond porté par trois griffes de lion, tenant une fleur de la main gauche, la main droite levée. Le disque est orné sur son pourtour d'animaux courant et surmonté d'un sphinx aux ailes déployées. *Corinthe* (2).

(1) Tsountas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1892, p. 10, pl. I.

(2) Il ne semble pas que ce miroir, dont j'ai pris la description devant l'original, fasse double emploi avec aucun des trois indiqués par M. Pottier sous les nos 25, 26 et 27, et peut-être en reste-t-il encore parmi les miroirs à pied du British Museum qui ne figurent point dans son catalogue ni dans ce supplément; quelques-uns, il est vrai, quoique de travail grec, proviennent d'Italie. — Il faut encore signaler en Angleterre un miroir analogue, évidemment de fabrication grecque, qui n'a jamais, que je sache, été mentionné dans les listes précédemment dressées; rapporté d'Asie Mineure par le capitaine Graves, l'*Archaeologische Zeitung* de 1851 (*Arch. Anz.*, p. 39) en mentionne la présence à cette date dans la collection de lord Londesborough, en même temps qu'elle annonce l'acquisition faite par le British Museum à M. Ph. Green, ancien consul à Patras, d'un miroir trouvé dans un tombeau à *Capo Colonna* (miroir de Sunium, Pottier, *l. c.*, pp. 250 et 251, n° 10).

Musée de Berlin.

44° Aphrodite debout, vêtue du costume ionien archaïque des statues de l'Acropole, relevant sa draperie de la main gauche, la droite portant une colombe. *Ténéa* (1).

Musée de Dresde.

45° Aphrodite drapée, debout, la main droite appuyée à la hanche, une colombe sur la main gauche ; de part et d'autre de sa tête deux Éros volant. Sur le pourtour du disque deux chiens poursuivant deux lièvres, séparés par des rosaces, et sur le sommet un sphinx. *Corinthe* (2).

Musée de Karlsruhe.

46° Aphrodite debout sur une base circulaire portée par trois griffes de lion, relevant sa draperie de la main gauche, la main droite étendue tenant une fleur. Le pourtour du disque est orné d'animaux, chiens, lièvres, coqs, séparés par des rosaces, et surmonté d'un sphinx, auquel est fixé un anneau de suspension. *Corinthe* (3).

Musée de Breslau.

47° Aphrodite vêtue du chiton dorien ; les pieds et la main droite sont brisés. Ancienne collection Schaubert. *Grèce* (4).

Collection de M. le Dr von Kaufmann à Berlin.

48° Aphrodite analogue aux précédentes (5).

Ancienne collection de M. le comte Blondoff, ministre de Russie à Athènes.

49° Miroir à pied formé par une statuette d'Aphrodite. *Grèce* (6).

(1) *Jahrbuch des k. d. archaeologischen Instituts*, 1891, *Arch. Anz.*, p. 123, n° 3.

(2) *Ibid.*, 1891, p. 164, n° 3.

(3) *Ibid.*, 1890, p. 6 ; Schumacher, *Beschreibung der antiken Bronzen in Karlsruhe*, n° 223, pl. IV, n° 2 et XXIV.

(4) Rossbach, *Griechische Antiken in Breslau*, p. 37, note 1.

(5) *Jahrbuch*, 1891, *Arch. Anz.*, p. 164.

(6) *Revue archéologique*, 1868, I, p. 468 : lettre de M. Blondel, membre de l'École française d'Athènes. M. Blondel décrit en détail dans la même lettre le miroir reproduit à la pl. XXXV des *Céramiques de la Grèce propre*, qui venait d'être acquis par le Musée de la Société archéologique.

Collection de MM. Rollin et Feuardent.

50° Aphrodite drapée, debout sur une base circulaire soutenue par trois griffes de lion, la main droite avancée et ouverte portant une colombe, la main gauche appuyée à la hanche; au-dessus de sa tête deux Éros volant. Sur le pourtour du disque deux chiens poursuivant deux lièvres, et au sommet un sphinx. Beau style grec du v^e^ siècle. Exposé au Palais de l'Industrie à l'Exposition des Arts de la Femme.

51° Aphrodite debout sur une base circulaire portée par trois griffes de lion, tenant de la main droite une fleur épanouie et relevant de la gauche sa draperie. Le disque est entouré de deux chiens poursuivant deux lièvres et surmonté d'un coq de profil de plus grandes dimensions. Style libre du v^e^ siècle.

52° Aphrodite debout, drapée du chiton dorien, le bras gauche étendu sur le côté, l'avant-bras droit replié. La base et le disque manquent.

NOTE

SUR UNE

STATUE D'APOLLON

(MUSÉE DU LOUVRE)

PAR M. MAURICE HOLLEAUX

(Pl. 13)

Dans son livre excellent, aujourd'hui terminé, sur les représentations d'Apollon (1), M. Overbeck range à part et groupe ensemble un certain nombre de statues du dieu, qui présentent entre elles de frappantes analogies et paraissent toutes être les répliques, plus ou moins libres, d'un seul et même original. Tout récemment, M. Furtwängler s'est efforcé de prouver, par des arguments très dignes d'attention, que cet original était l'œuvre d'un sculpteur argien, élève direct d'Hagéladas, travaillant dans les premières années du v^e^ siècle (2).

Les figures qu'énumère M. Overbeck sont les suivantes :

I. — Apollon ; statue en bronze provenant de Pompéi : Musée de Naples. (*Apollon*, p. 111, n. 1 ; p. 169 ; *Atlas*, taf. XX, n. 26. La meilleure reproduction se trouve en tête des *Bonner Studien*, *Titelblatt*. Cf. Kékulé, *Die Gruppe des Künstler's Menelaos*, pp. 21 et suivantes ; Furtwängler, *ouvrage cité*, pp. 139 et suivantes.)

II. — *Apollon ; statue en marbre ; autrefois à la Bibliothèque Mazarine, maintenant*

(1) *Kunstmythologie*, III, *Apollon*, pp. 111 et suiv. ; pp. 169 et suiv.

(2) 50^es^ *Winckelmann's Programm*, pp. 139 et suiv. ; pp. 148 et suiv.

au Louvre (p. 111, n. 2; p. 169. Cf. Saglio-Pottier, *Dict. des Antiquités*, I, p. 139, note 193; Furtwängler, *ouvrage cité*, p. 139, n. 61).

III. — Apollon; statue en marbre : Villa Panfili (p. 111, n. 5; p. 169).

IV. — Apollon: statue en marbre, œuvre d'Apollonios : Collection Despuig, à Majorque (p. 102; p. 111; p. 169).

V. — Apollon; statue en marbre : Palais Pitti, à Florence (p. 111, n. 3; p. 170).

VI. — Apollon; statue en marbre : Académie de Mantoue (p. 111, n. 4; p. 171; *Atlas*, taf. XX, n. 25. Cf. Friederichs-Wolters, *Gipsabg.*, n. 222; Kékulé, *Die Gruppe des Künstler's Menelaos*, p. 27, n. 9; taf. III, n. 2; Furtwängler, *ouvrage cité*, pp. 139 et suivantes, n. 61).

VII. — Apollon; statue en marbre : Villa Poniatowski, à Rome (p. 172).

VIII. — Apollon; statue en marbre : Musée Chiaramonti, n° 242 (p. 172; cf. Furtwängler, *ouvrage cité*, p. 139, n. 61).

IX. — Apollon; tête en marbre : Palais Barberini (p. 112, n. 6; cf. Furtwängler, *ouvrage cité*, p. 139, n. 61) (1).

De ces neuf figures, deux seulement, la première et la sixième, ont été publiées. Ceux de nos lecteurs qu'intéresse l'histoire de l'art grec archaïque nous sauront quelque gré, pensons-nous, d'avoir fait graver à la planche IX de ce Recueil la statue qui tient la seconde place sur la liste qu'on vient de parcourir. Longtemps elle est demeurée inaperçue; en ces années dernières, on l'a souvent mentionnée (2); mais aucune illustration ne l'avait popularisée jusqu'à ce jour.

Taillée dans un beau marbre de Paros, la statue, comme l'indique M. Overbeck, se trouve actuellement au Musée du Louvre (Salle grecque, n° XII); elle y est désignée, ainsi qu'en fait foi l'étiquette posée sur le socle, sous le nom d'*Apollon, provenant de la Bibliothèque Mazarine;* et c'est bien le dieu citharède qu'elle représente en effet. J'aurais désiré connaître quelques détails de son histoire : à ma requête, M. Étienne Michon, attaché à la conservation des Antiques, a bien voulu, avec une obligeance dont je ne saurais trop le remercier, entreprendre de minutieuses recherches. Par malheur, comme m'en informe mon aimable correspondant, elles n'ont abouti qu'à de médiocres résultats. — La statue est entrée au Louvre pendant l'année 1871 (3), en compagnie de trente

(1) La statue récemment découverte à Rome et décrite par M. Petersen (*Rom. Mitth.*, 1891, p. 302, n. 1; Cf. tav. X, à gauche) paraît appartenir à une série un peu différente.

(2) Voyez les ouvrages, cités plus haut, de MM. Saglio, Overbeck et Furtwängler.

(3) On s'explique ainsi que la statue ne soit pas citée dans le *Catalogue* de M. W. Fröhner (*Sculpture antique*, 1869). Elle porte dans l'*Inventaire MNB* le n° 257.

et un fragments antiques, — presque uniquement des têtes, — cédés par la Bibliothèque Mazarine sur la demande de M. Ravaisson; il est, sinon certain, au moins très probable, que la *Bibliothèque des Quatre-Nations* l'avait acquise à la suite des saisies pratiquées pendant la Révolution (1). Voilà les seuls renseignements, assurément fort insuffisants, que nous possédions sur cette œuvre importante. En quel lieu, à quelle époque l'a-t-on découverte? Quand et comment a-t-elle pris le chemin de France? Nous devrons, jusqu'à nouvel ordre, nous résoudre à l'ignorer.

La figure, qui, par grâce spéciale, a échappé au zèle dangereux des restaurateurs (2), est fort gravement endommagée. Il semble, tant les injures qu'elle a souffertes sont nombreuses et violentes, qu'on l'ait mutilée à dessein. Les épaules, le dos, les fesses, la face postérieure des bras et des jambes sont criblés d'entailles, labourés de balafres, sillonnés d'éraflures creusées à la pointe du pic; le bras droit est brisé juste à la hauteur du poignet, le bras gauche à 20 centimètres du coude; deux cassures obliques ont rompu les deux jambes, la gauche à une faible distance de la hanche, la droite en travers du genou; le pénis est tranché à moitié de sa longueur. La tête a moins pâti que le corps; pourtant, la partie gauche du crâne est entamée par une large ébréchure; au-dessus du sourcil gauche, un coup brutal a écorché le front; à l'œil gauche, une entaille interrompt en son milieu la courbe régulière de la paupière supérieure. J'ajoute que le bord de la narine gauche a perdu sa fine arête et que tout le contour des oreilles est effrité et comme raclé. La chevelure, d'un travail si délicat, était une partie fragile entre toutes, exposée plus que d'autres aux heurts et aux coups : sans compter quantité de moindres accidents, la première des deux boucles qui encadrent à droite le visage a disparu presque entière. — De la lyre appuyée contre le flanc gauche de la figure il ne reste presque rien : seul, un tronçon de la corne qui formait le montant de gauche en rappelle la présence.

Telle quelle, même en l'état misérable où elle nous est parvenue, la statue du Louvre sait garder encore assez bonne apparence. On en peut

(1) M. E. Michon m'écrit à ce propos : « J'ai dépouillé, l'hiver dernier, toutes les différentes éditions du Catalogue des *Monuments français*, fondé sous la Révolution par A. Lenoir, ainsi que le *Journal* de Lenoir, publié par M. Courajod, et j'y ai relevé l'envoi d'un nombre assez considérable d'antiques à la Bibliothèque des Quatre-Nations. »

(2) L'extrémité du nez a seule été rapportée.

aisément recomposer l'attitude; il est facile, malgré les blessures sans nombre qu'elle a reçues, d'en apprécier le travail. Aussi les critiques, cités plus haut, qui, pour la première fois, l'ont étudiée de près, n'ont-ils pas hésité à lui assigner sa place dans la série des types plastiques; ils ont reconnu que l'Apollon Mazarin prenait immédiatement rang à côté de ces deux belles figures, celle-ci en bronze, celle-là en marbre, connues de longue date sous les noms d'Apollon de Pompéi et d'Apollon de Mantoue; ils ont vu que le lien le plus étroit unissait ces trois œuvres, et que la dernière venue, pour tout dire, était simplement une copie nouvelle du modèle ancien et populaire qu'avaient déjà reproduit les deux premières.

Un seul regard jeté sur notre marbre suffit à justifier cette opinion.

Le dieu se tient debout, immobile et calme, dans l'attitude du repos. Les deux jambes, assez écartées, étayaient solidement la figure et lui donnaient une large assiette. La gauche, raidie par la tension des muscles, porte le poids principal du torse; la droite, plus libre et presque déchargée, devait doucement s'infléchir au genou. L'effort qui déplace vers la gauche l'équilibre du corps a pour conséquences naturelles un relèvement sensible de la hanche, une faible inclinaison de l'épaule, une saillie marquée des fausses côtes, une contraction légère des muscles placés à la partie gauche du tronc, entre l'aisselle et la ceinture. — On s'assurera sans peine que la pose de l'Apollon de Pompéi et de l'Apollon de Mantoue est toute semblable à celle qui vient d'être décrite.

L'Apollon Mazarin détourne la tête vers la gauche, en même temps qu'il abaisse un peu le visage; son bras droit, tranquillement allongé, flotte au côté du corps. — Jusqu'ici la concordance est presque parfaite avec les deux figures d'Italie; tout au plus pourrait-on noter, comme une variante de médiocre importance, que l'Apollon de Pompéi incline davantage la tête, dans une jolie posture de méditation recueillie. — Si l'on examine la position du bras gauche, on remarque de plus sensibles différences. Il faut mettre à part l'Apollon de Mantoue, qui fait de ce bras un geste assez libre et dégagé (1). Par contre, le parallélisme se poursuit entre le marbre du Louvre et le bronze de Pompéi. L'Apollon Mazarin

(1) Pour ces détails, cf. Furtwängler, *ouvrage cité*, p. 141.

remue à peine le bras gauche ; il l'écarte seulement du flanc, le ramène un peu en arrière, puis relève doucement l'avant-bras au-dessus de l'horizontale : ce même mouvement très modéré se retrouve, presque identique, dans la figure de Pompéi.

Un détail maintenant, et des plus caractéristiques, l'arrangement de la coiffure, fournit matière à de nouveaux rapprochements. Essayons de bien comprendre — la chose n'est pas très aisée — comment est coiffé l'Apollon Mazarin. — Sur toute la calotte crânienne le peigne a creusé dans la masse des cheveux des stries ondulées, rayonnantes autour de l'épi. Un cercle métallique (1), étroit et mince, ceint la tête à la base du crâne. Par devant, de chaque côté du visage, dans l'espace compris entre la ligne médiane du front et l'oreille, cinq grosses mèches passent sous le cercle métallique, s'enroulent autour de lui, et forment un bourrelet rond, d'une épaisseur croissante, qui couvre le front, borde les sourcils, cache les tempes et le haut des joues ; une sixième mèche, seule libre à son extrémité, passe derrière le cercle, contourne l'oreille, s'allonge en boucle, glisse au côté du col et vient tomber sur la poitrine à la hauteur de la clavicule. A la partie postérieure de la tête, les cheveux sont assemblés de façon presque pareille : on les a relevés à partir de la nuque, divisés en neuf mèches, roulés encore en un bourrelet épais que soutient sur l'occiput le cercle métallique ; une mèche longue, derrière chaque oreille, s'échappe encore du cercle, développe lentement ses spirales et traîne sur l'épaule. — Cette coiffure, fort étudiée et d'une complication assez rare, est commune aux trois Apollons (2).

A présent que l'analogie des trois figures est établie jusqu'à l'évidence, une question se pose, la plus importante de toutes pour l'historien de l'art : l'Apollon Mazarin reproduit-il plus fidèlement l'original archaïque que ne l'ont fait et le bronze de Pompéi et le marbre de Mantoue? Ces deux statues, on le sait, sont des copies fort sujettes à caution. La figure du

(1) C'est du moins l'hypothèse qui me paraît la plus vraisemblable. Il ne peut être ici question d'un ruban, d'un cordon ou d'une cordelette. Le cercle est fait d'une matière solide et résistante.

(2) Cf. Overbeck, *Apollon*, p. 112.

On peut ajouter que les trois Apollons paraissent avoir à peu près les mêmes dimensions. Les différences, comme j'ai pu m'en convaincre, sont peu considérables entre la figure de Pompéi et celle du Louvre. M. Furtwängler (*Ouvrage cité*, p. 139, note 61) a cons-

Louvre l'emporte-t-elle sur ses congénères par le mérite d'une plus grande exactitude? — En vérité, j'ai grand'peur que non : elle lui ressemble trop pour ressembler de tout point à l'Apollon « authentique », — celui qui naquit, vers le début du v^e^ siècle, dans l'atelier du Péloponèse où l'on suivait les leçons d'Hagéladas.

Tout d'abord, les attributs que porte, ou plutôt que portait le dieu du Louvre nous doivent mettre en défiance. Ces attributs étaient les mêmes dont on avait doté aussi l'Apollon de Pompéi, — la lyre contre le bras gauche, le plectre dans la main droite, — si bien que nous constatons ici une nouvelle coïncidence entre ces deux répliques. Seulement, comme l'a fait observer avec beaucoup de sagacité M. Furtwängler (1), à l'époque archaïque, Apollon citharède n'était jamais représenté nu. De là, il suit fort simplement que la transformation de l'Apollon primitif en citharède est uniquement imputable à la fantaisie d'un copiste. A l'arc et au carquois, seuls attributs légitimes de la figure originale, un copiste imagina de substituer la lyre et le plectre. Quel fut le premier auteur responsable de ce changement? Est-ce le bronze de Pompéi qui en fournit le plus ancien exemple? Nous ne pouvons le savoir, et, au surplus, il n'importe guère. Pour que le statuaire à qui nous devons l'Apollon Mazarin nous devienne justement suspect, c'est assez qu'il ait eu l'audace de s'approprier une si grave innovation.

L'étude de son œuvre au seul point de vue plastique nous donne malheureusement la preuve qu'il était capable de trahir son modèle par bien d'autres infidélités.

Certes, la statue, parcourue d'un rapide coup d'œil, présente encore

taté d'exactes coïncidences entre l'Apollon Mazarin et l'Apollon de Mantoue. Voici, du reste, les principales dimensions de l'Apollon Mazarin :

Hauteur totale de la figure	1,120	Du sourcil au bord inférieur de l'aile du nez.	0,055
Largeur des épaules	0,420	Du bord inférieur de l'aile du nez au menton.	0,055
Écartement des seins	0,251		
Largeur maxima de la taille, environ	0,287	Écartement externe des yeux	0,090
De la ligne des seins à l'ombilic	0,210	Écartement interne des yeux	0,034
De l'ombilic à l'extrémité du pénis, environ	0,210	Largeur de la bouche	0,040
Hauteur de la tête	0,220	De l'angle intérieur des yeux au menton.	0,097
Longueur du visage	0,150	De l'attache des cheveux au bord inférieur de l'aile du nez.	0,093
Hauteur du front	0,037		
Longueur du nez	0,052	Longueur des oreilles	0,060-0,061

(1) Roscher's *Lexikon*, col. 457. Cf. 50^es^ *Winckelmann's Programm*, p. 141-142.

un aspect primitif. — Regardez ce corps : vous le trouverez bâti selon les conventions familières aux sculpteurs qui taillaient le marbre ou coulaient le bronze dans les premières années du v^e^ siècle. Un contraste voulu oppose l'une à l'autre la partie supérieure et la partie inférieure du torse. Les épaules, hautes et fortes, un peu remontées aux deux côtés du col, développent largement leur silhouette carrée; la taille, au contraire, s'effile à l'excès, rétrécie et presque étranglée. Le thorax est soulevé comme dans l'effort de l'aspiration, et les deux pectoraux étalent l'ampleur puissante de leurs masses charnues : par contre, au-dessous du sternum, les formes s'amincissent, les contours fléchissent; le ventre est plat, l'enveloppe des hanches paraît sèche et maigre. A ces partis-pris résolus vous reconnaissez la manière chère aux maîtres anciens et leur prédilection avouée pour les structures athlétiques. — De même, les deux rondeurs que les omoplates, très ramenés en arrière, soulèvent à la surface du dos, la cambrure arquée, la courbe élastique de l'échine, la dépression profonde creusée à la hauteur des lombes, la saillie rebondie des fesses sont autant de signes auxquels on ne peut se méprendre, autant de traits empruntés à l'original archaïque.

Cependant l'examen du style éveille plus d'un soupçon critique. Si la construction et le plan général de la figure paraissent fort anciens, la facture des morceaux accuse une date toute différente. A l'analyse, la figure ne donne pas ce qu'elle promettait d'abord. Très vite on se rend compte qu'un système d'atténuations voulues en affadit le caractère, comme si l'auteur s'était donné pour tâche d'estomper le dessin des formes, d'en émousser le relief et d'en énerver la vigueur. — Les vieux sculpteurs laissaient transparaître l'ossature sous les chairs : ici, l'on sent trop peu, à travers la souple enveloppe qui la revêt, la carcasse solide du squelette. Je découvre à peine l'indication des clavicules; le long des flancs, ni le regard ni la main ne rencontrent les cercles parallèles formés par les lames des côtes : tout au contraire, de l'aisselle au bas du thorax s'allonge une surface presque unie. — De même, les grands éléments de la musculature ne sont pas distingués avec ce souci de la clarté parfaite et ce scrupule d'extrême précision dont se faisaient honneur les chefs des anciennes école. Nulle part je n'aperçois ces coupures nettes, ces divisions tranchées que l'archaïsme multipliait toujours et dont il abusait souvent :

à leur place, je m'étonne de trouver, là même où je ne les attendrais guère, des contours enveloppés, des transitions fondues, des lignes molles et flottantes. A peine peut-on reconnaître le bord inférieur du deltoïde, sûrement accusé dans l'original par un gonflement plus visible; on regrette que le trapèze ne tende pas une ligne plus rigide entre l'attache du col et la crête de l'épaule; on cherche en vain les digitations du grand dentelé; on est surpris surtout de ne pas retrouver ces trois gouttières profondes, correspondantes aux aponévroses du muscle grand-droit, que les maîtres anciens creusaient d'une main si ferme en travers du buste (1). C'est ainsi que s'évanouissent et disparaissent, dans l'agréable banalité d'un modelé coulant à l'excès et vague à dessein, tous les beaux détails plastiques qu'on aimerait à voir soulignés d'un trait fort. Dans la région des flancs et de l'épigastre, le ciseau court et glisse; il effleure la surface des chairs, n'insiste jamais, n'accentue rien, satisfait de fournir ses preuves d'habileté facile et d'adroite correction.

La façon dont est traité l'abdomen prête à de plus graves reproches. Chose singulière, le sculpteur, pour une fois, s'est mis en frais d'exactitude anatomique; mais, rompant encore avec son modèle, il a péché par exagération et travaillé à contre-sens. D'une main curieuse et patiente, il a refouillé profondément cette fossette étroite et longue qui se creuse entre le bord externe du grand-droit et le bord interne du grand-oblique. J'imagine qu'ici la recherche de l'effet pittoresque l'avait séduit : il s'amusait du contraste que présenterait la masse d'ombre arrêtée dans ce pli des chairs avec les blancheurs lisses des méplats environnants; seulement il ne s'est pas avisé que la délicatesse d'un modelé trop ressenti donnait aux parties latérales du ventre une apparence flasque et molle en parfait désaccord avec les maigreurs fines et le sobre contour des parties antérieures. Il va de soi qu'on n'avait pas à blâmer dans l'original une pareille inconséquence; par contre, il est fort remarquable que la faute relevée ici se retrouve dans l'athlète de Stéphanos (2). C'est l'un des nombreux points de contact qu'on peut noter entre ces deux œuvres, où la même préoccupation de maniérisme altère également la sincérité de la

(1) Voyez à ce sujet les intéressantes observations de Kalkmann, *Jahrbuch*, 1892, pp. 128-129.

(2) Cf. A. Flasch, *Arch. Zeit.*, 1878, p. 125.

copie. Dans la figure du Louvre pourtant, l'indication de la fourche inguinale au-dessus du pubis est un anachronisme particulièrement choquant contre lequel Stéphanos avait du moins su se tenir en garde (1).

Mieux peut-être que le corps, la tête de l'Apollon a gardé le type archaïque. — Cette coiffure, dont j'ai décrit plus haut l'arrangement laborieux et l'élégante complication, des monuments fort anciens nous la font connaître telle à peu près qu'on la voit ici (2). J'ai plaisir à signaler l'un d'eux encore inédit : c'est un fragment en marbre blanc, détaché d'une tête un peu plus grande que nature, que j'ai trouvé, l'an passé, dans mes dernières fouilles de *Perdiko-Vrysi* (figure 1). La sculpture, comme l'indique à première vue le travail, date soit des dernières années du vi^e^ siècle, soit des premières du v^e^ : or, sur la nuque, s'arrondit ce même chignon enroulé; derrière les oreilles, pendent ces deux mêmes boucles dont j'ai fait mention plus haut. Quand il sculptait la chevelure, il semble donc que l'auteur de l'Apollon Mazarin se résignait à suivre docilement les indications du modèle. Toutefois il a commis une bévue singulière qui vaut la peine d'être remarquée, sinon pour elle-même, au moins comme symptôme d'un procédé. C'est chose évidente que, derrière la tête, le cercle posé à la base du crâne devrait être caché sous ce bourrelet, en saillie sur la nuque, qu'il étaye et supporte, et qui, sans lui, ne pouvait se soutenir; cependant, à notre grand étonnement, le cercle apparaît au-dessus du bourrelet, sans qu'on puisse en aucune façon s'expliquer com-

Fig. 1.

(1) A. Flasch, *Arch. Zeit.*, 1878, p. 125; cf. p. 122 (*Torse de Berlin*)

(2) Sur cette coiffure, et, en particulier, sur le bourrelet de la nuque (« Haarrolle »), voir Furtwängler, *Ouvrage cité*, pp. 128 et suiv.

ment ni pourquoi (1). Ce détail a son intérêt : il montre que le copiste, médiocrement attentif, n'avait pas clairement débrouillé l'agencement de la chevelure, et que, satisfait d'un à peu près, au reste toujours riche d'inventions, il reproduisait un peu au hasard, en le modifiant à sa guise, ce qu'il n'avait qu'à demi compris.

Si l'on regarde le masque de l'Apollon Mazarin, le souvenir de l'Apollon d'Olympie s'éveille naturellement dans l'esprit; ou l'on se rappelle mieux encore, comme l'ont noté MM. Studniczka (2) et Furtwängler (3) à propos de la statue de Pompéi, l'admirable tête de jeune homme, en bronze, découverte sur l'Acropole d'Athènes en 1866 (4). Ici et là, même front bas, réduit à l'excès par les boucles saillantes des cheveux; mêmes yeux longuement fendus, ourlés de paupières épaisses; même bouche étroite aux lèvres gonflées et pleines; même menton osseux et fort; mêmes maxillaires puissants; mêmes joues larges; mêmes oreilles attachées trop haut. Cependant, à côté des analogies évidentes, voici venir les différences manifestes : notre sculpteur a rétréci l'espace compris entre le nez et la bouche, diminué la fière saillie de la lèvre inférieure, assoupli, en le creusant, le contour du menton, rempli la courbe des joues, engraissé l'ovale du visage. Bref, par toute une série de raffinements adroits — et malencontreux, — malaisés à reconnaître dans le détail, et qu'on soupçonne plus qu'on ne les discerne, il a réussi à changer parfaitement la physionomie de son modèle. L'Apollon Argien, — on peut en être assuré, — n'avait pas cette grâce alanguie, cette affabilité presque doucereuse qui ne nous plaisent qu'à demi dans la figure du Louvre. Un sentiment plus fier et plus mâle rehaussait la gravité de son jeune visage.

Ainsi, l'impression qui se dégage de cette œuvre est confuse et mêlée,

(1) Il y a même plus : la partie postérieure du cercle, celle qui surmonte le bourrelet, *ne se raccorde pas exactement* avec la partie antérieure ! Elle n'a ni même largeur, ni même épaisseur.

(2) *Ath. Mitth.*, XII, p. 375.

(3) Furtwängler, *Ouvrage cité*, pp. 140-141.

(4) Pour cette date, Studniczka, *Ath. Mitth.*, XII, p. 375.

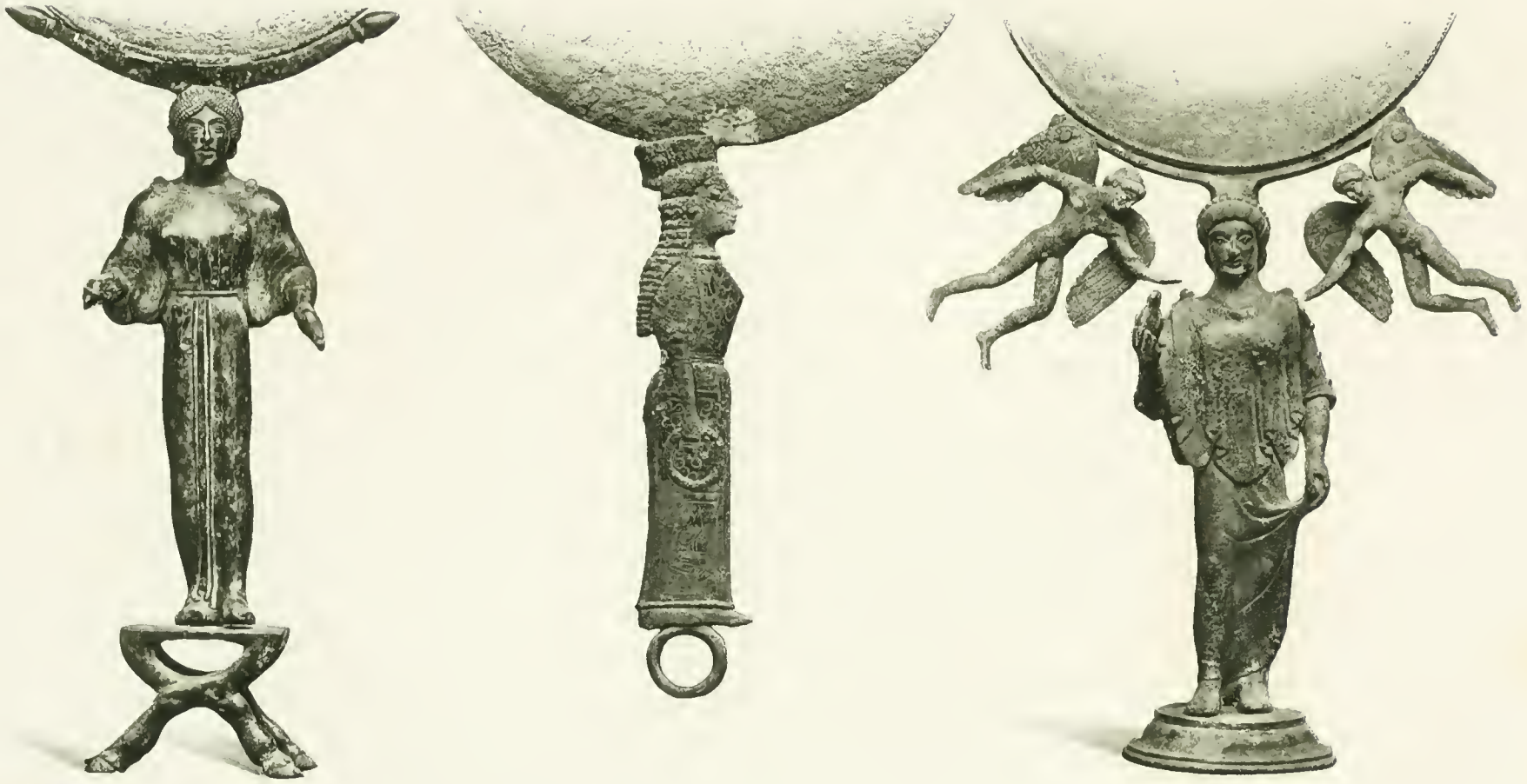
— comme l'œuvre elle-même. Le moderne et l'ancien, l'authentique et le faux, les emprunts consentis et les additions voulues se balancent, se mélangent et se pénètrent au point que l'œil est troublé et que le jugement hésite. Mille désaccords, une « disharmonie » constante, attestent trop que le créateur et l'imitateur n'étaient gens ni du même temps, ni du même tempérament, ni du même génie. L'œuvre est énergique d'intention et molle d'exécution.

C'est donc à juste titre, je crois, que M. Overbeck a cru retrouver dans l'Apollon Mazarin tous les traits qui caractérisent « la manière de Pasitélès (1) ». Pas plus que Stéphanos, pas plus que l'auteur du « Cithariste » de Pompéi, pas plus que l'auteur de l'Apollon de Mantoue, l'artiste qui sculpta le marbre du Louvre n'eut assez d'abnégation ou de désintéressement pour répéter simplement l'original qui posait devant lui. Comme tous les habiles, celui-ci ne renonçait pas volontiers à faire montre de ses habiletés ; il n'éprouva, semble-t-il, nul scrupule à prendre avec son vieux modèle des libertés qui le mirent fort à l'aise, et préféra le rôle délicat d'interprète au labeur ingrat de copiste. Désireux d'accommoder son travail au goût du jour, peut-être aussi esclave malgré lui d'une éducation trop savante et disciple asservi à de trop bons enseignements, il modifia, « adapta », osa corriger ce qu'il voyait, en définitive l'altéra. Ne voulant ou ne pouvant copier, il transposa ; il aima mieux traduire que transcrire. Son œuvre donne raison une fois de plus au dicton sévère qui condamne tous les traducteurs. Ainsi que l'Apollon de Pompéi et celui de Mantoue, l'Apollon Mazarin nous permet d'entrevoir et nous laisse reconnaître encore ce que pouvait être l'œuvre austère et forte dont il est inspiré : il ne nous montre pas ce qu'elle était.

Maurice Holleaux.

(1) *Apollon*, p. 169.

Paris. — Typographie Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 29-05



Heliog. Dujardin

MIROIRS DE BRONZE

(Musée du Louvre)

MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

N°s 21-22 1893-1894

UN

LÉCYTHE EN FORME DE GLAND

AU MUSÉE DU LOUVRE

PAR M. PAUL MILLIET

Le charmant petit vase reproduit ici a déjà été signalé et décrit (1). Acheté à Athènes, il est entré en 1878 au Musée du Louvre (2). Sa hauteur est de 0m,175. Deux autres vases en forme de gland ont été publiés déjà : l'un, trouvé au Pirée, est conservé au Polytechneion (3), l'autre fait partie de la collection Sabouroff, aujourd'hui à l'Antiquarium de Berlin (4). Un quatrième exemplaire, inédit, est décrit par M. Furtwængler (5); M. Kœrte

(1) Kœrte, *Archæolog. Zeitung*, 1879, p. 95-96. — Heydemann, *Pariser Antiken*, p. 58, n° 61. — M. E. Pottier, *Monum. grecs*, nos 17-18, p. 15. — Un petit dessin reproduisant la forme du vase se trouve dans l'*Histoire des Grecs* de M. Duruy, t. I, p. 596.

(2) N° 69, M. N. B. 1320.

(3) Voyez Otto Jahn, *Ueber bemalte Vasen mit Goldschmuck*, pl. I. — Conze, *Arch. Anzeiger*, 1860, p. 103. — Pervanoglou, *ibid.*, 112. — Collignon, *Catal. des Vases d'Athènes*, n° 566.

(5) Furtwængler, *Beschreibung d. Vasensammlung im Antiquarium*, n° 2707, et *Collect. Sabouroff*, pl. 62, 2.

signale encore un autre vase de cette forme, mais moins important.

Quant aux lécythes en forme de gland, sans capsule à la base, ils sont beaucoup moins rares; les deux plus beaux exemplaires publiés jusqu'ici sont celui qu'a étudié M. Collignon (1), et le précieux lécythe du Musée de Berlin (2) dont une excellente gravure a été donnée dans l'*Archæologische Zeitung* (3).

L'idée de rappeler dans le galbe d'un vase certaines formes de fruits ou de fleurs se retrouve dans la céramique de presque tous les pays et de tous les temps. Les anciens Égyptiens et, de nos jours, les Chinois et les Japonais, ont su tirer quelques effets heureux de cette imitation des formes végétales, mais les Grecs ne sont entrés qu'exceptionnellement dans cette voie dangereuse; leur esprit logique avait compris qu'il existe, pour un vase, des proportions et des formes nécessaires, une sorte d'architecture déterminée par l'usage auquel ce vase est destiné. Ces formes imposées par la raison pourront être ornées de peintures ou même de reliefs, mais à la condition qu'elles ne soient pas remplacées par une imitation littérale d'objets naturels dont la substance et la destination sont tout autres. Assurément, dans la céramique comme en architecture, l'un des plus précieux privilèges que possède l'artiste c'est d'animer la matière en lui donnant les apparences de la vie, mais, si l'imitation de la nature est une source féconde d'inventions décoratives, il ne faut pas oublier que la construction obéit à d'autres lois. Ainsi dans la colonne corinthienne, malgré la merveilleuse beauté de l'arrangement, la végétation invraisemblable qui s'épanouit sur le chapiteau marque déjà la prédominance de la fantaisie sur la logique. Une lourde architrave s'appuie mal sur des feuilles flexibles et ces formes pittoresques ne paraissent pas satisfaire pleinement aux conditions d'une construction rationnelle.

La fantaisie est mieux à sa place lorsqu'il s'agit de petits vases en forme de fleurs ou de fruits; cependant la gracieuse silhouette d'un gland sera, elle aussi, quelque peu défigurée si on lui ajoute une base, une

(1) *Revue archéol.*, 1875, pl. XVII, 3 et pl. XX.

(2) *Antiquarium*, n° 2705.

(3) 1879, pl. X. MM. Kœrte et Furtwængler considèrent le personnage principal du sujet qui décore ce vase comme représentant une jeune fille; si l'on examine les épaules larges et le bassin étroit de cette figure, on sera porté à y reconnaître plutôt un jeune homme.

anse, un col et un goulot, comme l'a fait le céramiste grec. D'ailleurs c'est seulement d'une façon générale et théorique que l'on peut protester contre de semblables fantaisies; ici, il faut l'avouer, le potier grec a résolu le problème avec cette sûreté de goût qui fait pardonner tant de choses et qu'on appelle l'atticisme.

La partie évasée qui forme l'orifice de notre lécythe est peu développée; le col extrêmement étroit, décoré de godrons dans sa partie inférieure, se relie par une courbe très douce à l'épaule arrondie du vase. C'est principalement par cette convexité de l'épaule que les lécythes en forme de gland diffèrent du profil généralement adopté pour ces élégantes burettes à parfums. D'ordinaire, le corps du vase est presque cylindrique, parfois la partie supérieure un peu plus large que l'inférieure; l'épaule est aplatie, presque concave, et une arête vive marque le départ de cette courbe. Dans les lécythes en forme de gland, outre l'épaule convexe, on remarque que le corps du vase est un peu plus large en bas qu'en haut. La capsule forme une légère saillie, elle est décorée de petites bossettes en relief et complète l'imitation du fruit. Le vase a pour collier une rangée de fines palmettes peintes; les figures sont placées au-dessus d'une bande circulaire d'oves attiques.

Tous ceux qui ont essayé de peindre, fût-ce une seule ligne, sur un vase d'argile, même polie et cuite, savent combien la porosité de la surface rend difficile ce simple tracé. Aujourd'hui, pour faciliter le travail, on emploie différentes préparations gommeuses qui disparaissent à la cuisson. Des procédés analogues ont pu être employés par les céramistes grecs; cependant un examen attentif de leurs vases ferait supposer qu'avant de commencer leurs délicates peintures, ils couvraient souvent le vase tout entier, non pas seulement d'un vernis transparent, destiné à disparaître sans laisser de traces, mais d'un enduit solide qui a conservé, après la cuisson, sa coloration propre. Qu'on examine les personnages peints sur les vases à figures rouges et surtout les fonds sur lesquels se détachent les peintures des vases à figures noires, et l'on constatera la présence d'une coloration autre que celle de l'argile qui compose ces poteries. Cette différence sera très facilement reconnue si l'on compare les surfaces peintes avec le dessous ou l'intérieur du vase qui n'a généralement pas subi la même préparation. Le polissage ne semble pas suffire

pour expliquer, dans tous les cas, des variations de nuances qui sont souvent considérables, et l'examen des couleurs diverses employées pour cet enduit préparatoire par les céramistes grecs peut aider à distinguer les fabriques (1). Sur notre lécythe, dont l'enduit est d'une grande finesse, on croit distinguer les traces d'une première esquisse où les figures auraient été plus éloignées les unes des autres; l'artiste a rapproché ces figures et, pour effacer les faux traits, le fond a été sabré de hachures qui reparaissent sous la couche de lustre noir. Cette couleur noire a des qualités remarquables de vigueur et de transparence; peut-être a-t-elle été peinte sur l'argile crue dans laquelle elle semble avoir pénétré profondément, en prenant des nuances brunes et chaudes qui rappellent celles de la corne ou de l'écaille.

I

Les lécythes en forme de gland sont au nombre des vases qui ont conservé quelques traces de dorures. L'or était posé sur des bossettes d'argile en relief qui en augmentaient l'éclat par un agréable jeu de lumière. Pour que les reliefs en barbotine aient pu adhérer solidement à la surface du vase, il semble probable qu'ils ont été exécutés avant toute cuisson, sur l'argile crue avec laquelle ils font corps. Nous sommes ainsi amenés à supposer que les dessins eux-mêmes ont été tracés sur le vase avant cuisson. Telle était l'opinion du duc de Luynes, « tout aurait cuit ensemble, terre et couleur. » La difficulté extrême de ce procédé est, je crois, la seule raison pour laquelle on n'admet généralement pas qu'il ait été employé par les Grecs. Ce qui est certain, c'est que si l'on dépose de petits reliefs en barbotine sur un vase ayant déjà subi une première cuisson, même très légère, ces reliefs se détacheront du vase, avec lequel ils n'auront pas une adhérence assez forte. Il y a là un petit problème de technique que je me borne à signaler en passant.

(1) Quelques-unes des hydries trouvées à Carré nous montrent une argile poreuse, entièrement dépourvue de cette préparation, ce qui explique la rudesse des peintures, la lourdeur maladroite de l'exécution et la mauvaise qualité des retouches blanches ou rouges. Sur d'autres vases le lustre jaune ou orangé semble n'avoir disparu que par l'action prolongée de l'humidité.

Les céramistes modernes dédaignent avec raison toute dorure et toute peinture posées sur un vase après sa dernière cuisson. Il n'est cependant pas impossible que les Grecs aient employé parfois ces procédés peu recommandables, qui ne présentent aucune solidité; et il est certain que les marchands d'antiquités y ont journellement recours pour parer leur marchandise.

Le sujet des peintures tracées sur le lécythe du Louvre est une gra-

cieuse allégorie, leur exécution montre une virtuosité extrême et une délicatesse raffinée (1). Une jeune femme, APMONIA, assise sur un siège sans dossier, est vêtue d'une tunique ionienne, d'étoffe transparente, dont les nombreux petits plis sont disposés transversalement aux formes du corps, qu'ils laissent deviner. Un manteau richement brodé couvre les jambes; les pieds nus ne reposent pas à plat sur le sol, mais le talon droit est soulevé, tandis que se relève l'extrémité du pied gauche, appuyé seulement sur le talon; le bras gauche, couvert à demi par la tunique, est pendant; le bras droit se replie avec un geste gracieux, devenu classique; la main est élégante, mais un peu longue. La jeune femme porte

(1) La figure ci-jointe est la reproduction d'un dessin de M. Devillard, d'après un calque de M. Chaplain.

des boucles d'oreilles et un collier d'or; son front est très bas, son nez droit; ses cheveux frisés sont retenus par des bandelettes qui forment diadème. La tête fortement levée est rejetée en arrière et la grâce féminine du cou, légèrement gonflé dans cette attitude, a été observée sur nature avec une amoureuse précision (1).

A droite TVXH se tient debout, vêtue d'une tunique de lin et d'un himation léger dont le bord est décoré d'une simple ligne noire. A gauche s'avancent deux autres femmes; la première, ΠΕΙΘΩ, a les cheveux bouclés, tombant négligemment sur ses épaules; c'est elle, je crois, qui porte le rameau chargé de fruits sur lequel est assis un tout petit Eros à longues ailes. Derrière elle enfin se tient debout ΥΓΙΕΙΑ, qui apporte une cassette; son peplos replié en hémidiploïdion, à la dorienne, est de fine étoffe.

On remarquera les proportions un peu courtes de ces charmantes petites figures, leurs bras trop longs, leur tête un peu grosse, leur menton plein et rond. Les yeux, grands et bien ouverts, ont tous une expression rêveuse; cela tient à la manière dont le regard a été indiqué, au moyen d'un point noir qui touche à la paupière supérieure, tandis qu'un vide est réservé au-dessous, entre ce point et la paupière inférieure. Ce n'est pas le céramiste qui a inventé cette expression languissante; il faut, je crois, y reconnaître l'influence de Praxitèle, le premier grand artiste qui ait exprimé « l'éclat humide des yeux, τῶν ὀφθαλμῶν τὸ ὑγρὸν » (2).

M. Pottier a mis en doute l'authenticité des inscriptions gravées sur notre lécythe, et, en effet, le vase ayant été brisé en plusieurs morceaux, puis recollé, a subi quelques légères restaurations; certaines lettres, primitivement peintes, ont été empâtées par un vernis moderne et retouchées à la pointe; cependant je ne crois pas que les noms aient été ajoutés ni altérés. Ceux d'Hygieia et de Peithô me semblent peints avec le véritable lustre noir des anciens. Les inscriptions incisées présentent assurément moins de garanties d'authenticité que celles qui sont peintes, et si Hiéron et Andokides ont gravé parfois leurs signatures, il faut remarquer, avec M. Pottier, qu'ici, « chose extrêmement rare, et tout à fait anormale à cette époque, ce sont les noms des personnages qui sont

(1) Cette attitude suffirait presque pour nous faire penser que le vase ne remonte pas plus haut que le IVe siècle.

(2) Lucien, *Imag.* 6.

incisés. De plus la gravure est très mauvaise, maladroite, et ne correspond nullement à la perfection d'exécution du vase. »

Les noms des personnages ont tous un caractère allégorique et, si l'on se souvient du rôle important que joue l'Amour dans les peintures céramiques de cette série, on sera porté à admettre l'idée exprimée par Luders, lorsqu'il décrivait un vase analogue à celui-ci, sous le titre d'*Eros dans la chambre nuptiale*. Il n'est pas impossible que notre petit lécythe ait été offert comme cadeau de noces à quelque jeune Athénienne. Les figures allégoriques de la Fortune, de l'Harmonie, de la Persuasion et de la Santé représenteraient alors, non pas de simples suivantes, mais des divinités tutélaires dont le fiancé implore la protection, comme celles de bonnes fées, afin qu'elles viennent combler de leurs dons les futurs époux.

Au IVe siècle, grâce aux sophistes et aux philosophes, leurs proches parents, les allégories étaient plus que jamais à la mode ; même dans un tableau de genre, représentant la scène la plus simple et la plus familière, on cherchait à rehausser le style de l'œuvre en affublant les figures de quelques noms mythologiques ou en les présentant comme des personnifications d'idées générales (1). Le moindre accessoire prenait ainsi des airs de symbole. Si, comme je le crois, notre vase était destiné à être offert en cadeau amoureux, on pourrait trouver dans sa forme même quelque intention symbolique (2).

Les lécythes en forme de gland, ayant quelques ornements dorés, peuvent être rattachés soit à la série des lécythes, soit à celles des vases ornés de dorures ; cependant ni l'une ni l'autre de ces deux méthodes de classification ne semble entièrement satisfaisante.

(1) Voir l'article de M. Pottier, *Monum. grecs*, II, 17-18.

(2) Notre pruderie en pareilles matières est un sentiment tout moderne. A l'époque de la Renaissance, lorsque reparut cette même prédilection pour des allégories souvent obscures et recherchées, Michel-Ange, peignant dans la chapelle Sixtine la généalogie du Christ et celle de la Vierge, n'a pas craint de rappeler symboliquement les forces vitales transmises de génération en génération. Dans ses encadrements en grisaille qui simulent des ornements de marbre, il a représenté des coquilles alternant avec des glands. M. Collignon pense toutefois que, pour le cas qui nous occupe, l'artiste en modelant son vase n'a pensé qu'à reproduire la forme d'un gland. Quant à la cupule, elle sert de protection à la peinture, par une sorte de raffinement de technique ; c'est la partie rugueuse que les doigts peuvent saisir.

Assurément l'histoire des formes de vases fournit des éléments d'information très précieux ; elle permet, par exemple, de suivre les modifications successives apportées aux proportions et de constater la prédilection manifestée à telle époque pour telle forme. Dans bien des cas, ces observations peuvent aider à préciser la date probable d'un vase : cependant des peintures de styles très divers ont été exécutées sur des vases de même forme qui ne sauraient être logiquement réunis dans une seule série, tandis que d'autre part, lorsqu'il s'agit, par exemple, de vases signés, peu importe qu'un peintre ait peint des coupes, des amphores ou des cratères : son œuvre forme un ensemble qui doit être étudié à part, tout entier.

Nous trouvons quelques lécythes à figures noires qui datent probablement de l'époque de Pisistrate ; puis, au v^e^ siècle, des lécythes à figures rouges sur fond noir et des lécythes blancs, dont la fabrication se prolonge au IV^e^ siècle ; enfin des lécythes italo-grecs appartenant à l'époque de la décadence. Il ne serait pas sans intérêt de comparer entre eux ces vases si différents par la technique et par le style, mais il importe de bien constater qu'ils ne proviennent pas tous de la même fabrique et qu'ils ne doivent pas être réunis dans une même classe.

De même, j'en conviens volontiers, MM. Otto Jahn et de Witte ont eu raison de consacrer une étude spéciale aux vases ornés de dorures, et même après eux, des études de ce genre peuvent encore être faites avec fruit (1) ; l'emploi de la dorure, constaté sur des vases de formes variées, a permis de remarquer des analogies de style et d'établir quelques groupes naturels ; cependant l'un des résultats de ces recherches a été aussi de démontrer que la dorure fut appliquée dans l'antiquité à des vases appartenant à des fabriques et à des époques très diverses. Nous ne pouvons plus aujourd'hui réunir dans une même série des œuvres d'art aussi disparates que les coupes à fond blanc du v^e^ siècle et les vases à reliefs trouvés à Kertsch, les petits vases servant de jouets d'enfants et les vases noirs cannelés ou les grandes amphores tarentines, à volutes enrichies de mascarons dorés.

(1) Otto Jahn, *Ueber bemalte Vasen mit Goldschmuck*. — De Witte, *Paris et Eros*, *Revue archéol.*, 1863. — M. Collignon, *Sur trois vases peints de la Grèce propre, à ornements dorés : Rev. archéol.*, 1875.

II

Ni la forme d'un vase, ni l'emploi de la dorure ne constituent des caractères distinctifs assez importants pour permettre, à eux seuls, de déterminer une véritable classe de poteries. A ces caractères il faut ajouter ceux que fournit l'observation de la technique, de l'ornementation, des costumes et surtout du style des peintures. Si, sur des vases de formes variées, l'on remarque à la fois les mêmes caractères de dessin, les mêmes ornements, les mêmes particularités de fabrication et de style, on aura le droit de réunir ces vases dans une même série, malgré les différences que leurs formes peuvent présenter.

L'application de cette méthode permet d'affirmer : 1° qu'en général, les lécythes présentant la forme d'un gland avec sa capsule appartiennent à la même série ; 2° que certains autres lécythes aux formes arrondies, tels que le vase de Berlin n° 2705, doivent être rattachés à ce groupe ; 3° que certains lécythes à panse renflée, certains aryballes, certaines œnochoés et quelques autres vases de formes variées appartiennent à la même période et parfois à la même fabrique.

Le lécythe du Louvre fait partie d'un groupe de vases assez nombreux, dont la provenance attique n'est plus contestée ; l'on discute seulement sur la date qu'il convient de leur assigner. Tandis que quelques écrivains restent fidèles à la chronologie proposée autrefois par Otto Jahn et de Witte, d'autres, avec M. Furtwængler (1), font suivre à toute l'histoire de la céramique grecque le mouvement de recul provoqué par les nouvelles fouilles de l'Acropole. Les vases du style d'Euphronios sont aujourd'hui considérés comme beaucoup plus anciens qu'on ne le pensait précédemment, et M. Botho Graef (2) a montré, avec une grande rigueur de raisonnement, les conséquences considérables qui semblent découler des trouvailles faites dans les décombres persiques. Faut-il admettre sans réserves

(1) *Philolog. Wochenschrift*, janvier 1894.

(2) *Jahrb. d. Inst.*, VIII, 1893. *Arch. Anzeiger*, p. 13 et suivantes. — Voir aussi *Die griechischen Meisterschalen*, par P. Hartwig.

cette nouvelle chronologie basée sur des faits dont l'explication est vraisemblable, mais non pas certaine? Faut-il croire que tous les vases dont les fragments ont été trouvés dans les décombres persiques ont été fabriqués avant l'incendie de 480? Je ne sais. Mais admettons un instant ces probabilités comme des certitudes : s'ensuit-il nécessairement que toutes les séries de vases plus récentes doivent suivre le mouvement qui a fait reculer de près d'un demi-siècle les dates proposées précédemment pour les séries archaïques? Je ne le crois pas.

Sur ce point, les comparaisons avec les œuvres de la statuaire grecque et même certains rapprochements avec l'histoire de la grande peinture ont gardé toute leur valeur. Les dates d'Apollodore, de Zeuxis et de Parrhasius, comme celles d'Apelle et de Protogène, n'ont pas changé, pas plus que celles de Scopas, de Praxitèle et de Lysippe. Je ne nie pas que, le plus souvent, la peinture ait été sensiblement en avance sur la sculpture; l'on a pu supposer avec vraisemblance que certains peintres, tels que Polygnote, ont servi de précurseurs et de modèles aux plus illustres des sculpteurs, mais n'a-t-on pas poussé à l'extrême les conséquences de cette observation? L'on a peut-être oublié que la sculpture, à son tour, ne tarda pas à fournir des modèles aux peintres. Dans bien des cas il semble permis de supposer que les céramistes se sont inspirés de quelques statues célèbres.

Pour le beau groupe d'amazones reproduit par M. Winter et qui offre de si frappantes ressemblances avec un fragment de la frise du Parthénon (1), on peut supposer que l'œuvre du potier et celle du sculpteur ont été toutes deux inspirées par la vue des grandes peintures de Micon; mais je ne crois pas que le discobole peint sur une coupe du Louvre (n° 978) soit antérieur à la statue de Myron. Ce n'est pas un peintre mais un sculpteur de génie, qui a trouvé cette attitude si belle sous tous ses aspects.

Ce sont aussi des statues qui ont, semble-t-il, servi de modèles au peintre du cratère d'Orvieto (2). Si la composition fait songer à Polygnote, l'exécution des figures présente un caractère déjà académique; la froideur des attitudes et leur immobilité sculpturale me porteraient à placer ce vase après l'époque de Phidias. Rien ne prouve que la figure de Codros,

(1) Fr. Winter, *die jüngeren attischen Vasen*, p. 35.
(2) Louvre : *Mon. d. Inst.* XI, pl. 38-40.

sur la coupe de Bologne (1), ne soit pas imitée de la frise du Parthénon, plutôt que d'une peinture plus ancienne dont l'existence n'est qu'une pure hypothèse.

Malgré les prototypes qui ont pu exister au v^e^ siècle, et que signale M. Winter (2), les Ménades qui tourbillonnent, la tête violemment rejetée en arrière, sur le cratère de Berlin n° 2290 semblent révéler l'influence de Scopas. La liberté de l'exécution et les progrès du dessin montrent d'ailleurs que ces peintures sont d'une époque plus récente que celles des amphores dites de Nola, des loutrophores et des lécythes blancs à sujets funéraires.

Même à propos de l'aryballe de Cumes (3), M. Collignon l'a remarqué, « le sens du pathétique qui éclate dans la composition nous avertit que nous avons déjà franchi les premières années du IV^e^ siècle (4). » Le même savant, décrivant le beau lécythe de Berlin n° 2705, fait observer que les scènes où l'Amour joue un rôle sont les sujets favoris des potiers du IV^e^ siècle : « Cette charmante composition nous éclaire sur les goûts voluptueux et sensuels des contemporains de Praxitèle. » M. Furtwængler lui-même en convient : « On ne saurait guère faire remonter plus haut que le IV^e^ siècle les jolis vases à parfums richement dorés de la pl. 62 (*Collect. Sabouroff*), où des femmes et des génies de l'amour sont si gracieusement représentés (5). »

Est-ce un tableau perdu qui a servi de modèle à la fois à Lysippe pour son Apoxyomène et au peintre de vases qui a figuré sur une coupe le jeune athlète au strigile (6)? Il est plus probable que le céramiste s'est plu à réunir les copies de plusieurs statues célèbres perdues aujourd'hui pour la plupart et dont les attitudes sont toutes éminemment sculpturales.

Enfin la Thétis accroupie qu'on admire sur la superbe péliké polychrome de Camiros (7) est probablement inspirée de la Vénus accroupie.

(1) Braun, *Kodros Schale*, et Baumeister, *Denkm.* 2148, p. 1999.
(2) Fr. Winter, 55^e^ *Progr. z. Winkelmannsfeste*. Berlin, 1890, p. 114 et 118.
(3) Baumeister, *Denkm.* 2151, p. 2000.
(4) M. Collignon, *Céram. grecque*, p. 245.
(5) *Introd.*, p. 4. Voir aussi notice de la pl. 62, note 1.
(6) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, IV, 277.
(7) Musée brit. — Salzmann, *La Nécropole de Camiros*, pl. 58.

sculptée par Daidalos de Bithynie, artiste de l'époque alexandrine (1). Nous connaissons de nombreuses répliques de cette statue, et les vases sur lesquels elle est reproduite ne semblent pas antérieurs au IIIe siècle.

Il serait facile de multiplier les exemples de vases dont les peintures semblent avoir été imitées de statues célèbres, et le nombre considérable de ces exemples autorise peut-être à supposer que l'auteur de notre lécythe en forme de gland a subi, lui aussi, l'influence de Praxitèle. La date du vase se trouverait alors sensiblement abaissée.

III

C'est l'étude des vases portant des signatures d'artistes qui sert aujourd'hui de base à la chronologie des peintures céramiques. Pour déterminer approximativement la date de notre lécythe, il ne sera donc pas inutile de chercher encore, parmi les vases signés, ceux qui s'en rapprochent le plus par le style, et pour cela de jeter un coup d'œil rapide sur les dernières périodes de la céramique en Grèce.

Après Hiéron et Brygos, maîtres que l'on place aujourd'hui dans la première moitié du Ve siècle, les signatures d'artistes deviennent plus rares sur les vases peints, moins rares cependant qu'on ne l'a dit : on peut en nommer au moins quinze, sans compter les céramistes qui ont exécuté les rhytons, ni les peintres de vases italo-grecs. Il est difficile d'assigner à chacun de ces maîtres potiers, je ne dirai pas une date précise, mais seulement une place approximative. La liste donnée par Klein, bien qu'elle ait besoin déjà d'être complétée, peut cependant servir de

(1) M. Pottier pense que le motif de Daidalos se compose du mélange de deux types précédemment créés : pour la pose des bras, un type comme la Vénus pudique de l'école de Praxitèle ; pour celles des jambes, un type comme la jeune fille accroupie de la frise de l'Erechtheion. — Quelques savants ont attribué, à tort, la Vénus accroupie à Daidalos de Sicyone, élève de Polyclète. — Voir Overbeck, *Schriftquellen*, p. 987 et 2045. — Stark, *Berichte der K. sachs ges. d. wiss.*, 1860, p. 79. — Kroker, *Gleichnamige griechische Künstler*, Leipzig, 1883, p. 40 et suivantes, a prouvé le contraire. — M. Kroker place vers 280 le début de la production de Daidalos. La seule donnée chronologique est fournie par le Zeus Stratios exécuté pour Nicomédie, fondu en 264 av. J.-C.

base à cet essai conjectural (1). La période qui s'étend de 450 à 250 (2) est encore un peu confuse; elle comporte quelques subdivisions.

Pendant la seconde moitié du v^e^ siècle, nous trouvons *Mégaclès*, *Polygnotos*, *Hégias* et *Hermonax*; puis, à la fin du v^e^ siècle et au commencement du IV^e^, *Sotadès I^er^* (3), *Epigénès* et *Sikélos*. Les amphores dites de Nola, les loutrophores, les lécythes blancs, appartiennent pour la plupart à cette période; il faut y ajouter des calpis et des stamnos (4).

Nous ne trouvons aucun vase signé qui puisse être rapporté avec vraisemblance à la première moitié du IV^e^ siècle, excepté peut-être celui de *Kittos* (5), qui a peint, comme *Sikélos*, une amphore panathénaïque à figures noires, selon la tradition consacrée.

C'est peut-être à l'époque de la suprématie thébaine que fut peint le beau vase de Cadmus (6).

A la seconde moitié du IV^e^ siècle appartiennent : *Erginos* et *Aristophanès*, *Aison* (7), *Xénophantos*, *Meixias*, *Xénotimos*, *Hégésiboulos* et *Sotadès II*.

Pour Xénophantos, Athénien qui avait probablement transporté son atelier à Panticapée, Rayet a fait observer (8) que « c'est dans le dernier tiers du IV^e^ siècle et dans le premier du III^e^ que les relations des villes grecques du Bosphore et des princes scythes, leurs suzerains avec Athènes, furent les plus régulières et les plus intimes ». Cependant M. Pottier a montré (9) que ces relations existaient déjà au siècle précédent.

(1) Je mets aussi à contribution quelques notes prises au cours professé à la Sorbonne par M. Collignon.

(2) Selon M. Milchhöfer, la peinture de vases attique a pu accomplir *toutes* les phases connues de son développement pendant la durée du v^e^ siècle. A peine admet-il que quelques fabrications aient pu se prolonger pendant le IV^e^ siècle.

(3) Il est difficile d'admettre que l'artiste qui a peint le *dépas* publié par de Witte (*Hôtel Lambert*, pl. 26) soit aussi l'auteur des coupes à fond blanc de la *Collect. Branteghem*, œuvres dont le style marque une époque bien plus récente.

(4) Voyez Winter, *Die jüngeren attischen Vasen*, p. 30 et suiv.

(5) De Witte place Kittos entre les années 367 et 328.

(6) Berlin, n° 2634. — Welcker, *Alte Denkm.* III, pl. 23. — Gerhard, *Etrusk. u. Campan. V.*, pl. C.

(7) Musée de Madrid, *Ant. Denkm. d. Inst.* 1891-91, pl. I — Coupe à fig. r. retouches rouges et blanches, inscriptions peintes en blanc. Le style est très analogue à celui de la coupe des géants, d'Aristophanès et Erginos.

(8) O. Rayet, *Études d'archéol.*, p. 27.

(9) *Mon. grecs*, n^os^ 17-18, p. 27.

Comme la péliké de Camiros, les superbes vases trouvés à Kertsh (1) nous offrent des peintures où les retouches blanches et même polychromes sont prodiguées. La beauté des compositions, l'ampleur des formes, la hardiesse des mouvements et des raccourcis, la fréquence des visages vus de trois quarts, font supposer quelques réminiscences de tableaux célèbres; peut-être avons-nous là un reflet du style d'Apelle.

O. Rayet considérait ces vases comme fabriqués à Athènes entre 350 et 250. La date du IIe siècle, proposée par Stephani, semble un peu trop basse.

Mais, parmi tous les vases signés, l'hydrie de Meidias (2) représentant l'Enlèvement des filles de Leucippe est peut-être celui qui présente les plus nombreuses analogies de style avec les lécythes en forme de gland. Si l'on rapproche de ces vases le lécythe de Carlsruhe (3) représentant les Jardins d'Adonis, l'on serait presque tenté de placer toute cette série à l'époque alexandrine; en tous cas, il ne semblera guère possible de la faire remonter au commencement de la guerre du Péloponèse, comme le voudrait M. Furtwængler (4).

Plusieurs vases de cette série ont été trouvés à Corinthe (5). M. Collignon pense que l'exportation a dû avoir lieu seulement après la guerre du Péloponèse (6); et, même en supposant avec M. Pottier que ce nouveau style ait commencé au Ve siècle, il a pu continuer au siècle suivant.

En résumé, tout en convenant que la chronologie des vases peints présente encore de grandes incertitudes, il semble cependant que la succession des séries commence à être établie avec quelque vraisemblance. Les considérations que je viens de présenter, si elles étaient admises, tendraient seulement à abaisser un peu la date généralement acceptée pour les lécythes en forme de gland et, en particulier, pour le joli vase du Louvre ici publié.

(1) *Comptes rendus de Saint-Pétersbourg*. Voir, par exemple, les vases représentant les Divinités d'Eleusis et la Naissance d'Erichthonios, 1859, pl. 2; Jugement de Pâris, 1861, pl. 3; Apollon et Bacchus à Delphes, 1861, pl. 4; Triptolème, 1862, pl. 4, etc.

(2) Ce beau vase, conservé au Musée britannique, a été publié par Gerhard. Berlin, 1840. M. Collignon le place vers le milieu du IVe siècle.

(3) Creuzer, *Auswahl. gr. Thongefaesse*, pl. 8. — *Diction. Saglio*, p. 73.

(4) *Collect. Sabouroff*. Introd. aux vases, note de la p. 4.

(5) Furtwængler, *Coll. Sabouroff*. Notice de la pl. 62.

(6) M. Collignon rappelle à ce propos les faits historiques : Iphicrate à Corinthe; la stèle de Dexiléos; Timothéos travaillant à Epidaure, etc.

P.-S. — Les pages qui précèdent étaient déjà imprimées lorsque a paru le très intéressant article de M. Milchhöfer (*Jahrb.* IX, 2). Malgré l'abondance et la force des arguments présentés, il me semble difficile d'accepter la chronologie entièrement nouvelle proposée par ce savant pour l'histoire des vases grecs; mais ce n'est pas dans une simple note qu'il est possible de rendre compte d'un travail aussi important. Dans l'histoire de la peinture des vases, aussi bien que dans celle de la sculpture, il est facile de reconnaître un développement graduel, une évolution lente, des transformations successives qui ne se sont pas accomplies en quelques années. Or, les lécythes blancs funéraires attiques nous fournissent une date fixe, indiscutable : fin du v^e^ siècle et commencement du IV^e^ (*Aristoph. Eccles.*, 995 et suiv.). Il est permis, je crois, d'établir la proportion suivante : Le style d'Euphronios est à celui des lécythes blancs comme le style des lécythes blancs est à celui des aryballes à reliefs, des vases à décor fleuri, ou même du vase de Sardanapale. Un espace de temps équivalent, un siècle environ, doit donc séparer, selon toute vraisemblance, ces dernières fabrications de la précédente.

L'histoire de cette lente évolution peut être faite : 1° par l'étude des transformations de la technique; 2° par l'étude des transformations apportées aux proportions des vases; 3° par l'histoire de la composition décorative et de l'ornementation; 4° par l'histoire de la coiffure et du costume; 5° par l'histoire du dessin et de la perspective. J'essaierai peut-être un jour ce long et difficile travail, dont je me borne aujourd'hui à esquisser le programme.

MINERVE A LA CISTE

STATUE APPARTENANT AU MUSÉE DU LOUVRE

Par M. Paul Jamot

(Pl. 12).

I

La statue d'Athéna reproduite en héliogravure sur la planche ci-jointe est entrée au musée du Louvre dans les premiers jours de l'année 1880 (1). Sans qu'on puisse dire qu'elle fût restée complètement inaperçue, elle n'avait été ni photographiée ni dessinée jusqu'à ce jour. C'est à peine si quelques archéologues l'avaient signalée en passant. Il semble pourtant qu'elle mérite à plusieurs titres d'attirer l'attention.

Elle a $1^{m},42$ de hauteur. Ses dimensions sont donc celles qu'en termes d'atelier on appelle « petite nature ». La matière paraît être un marbre grec des îles (2). L'œuvre est inachevée : le marbre a été seulement dégrossi et bretelé en plusieurs endroits, — particulièrement le bras gauche, et tout le derrière de la statue, où les plis de la tunique sont à peine indiqués et portent de nombreuses traces laissées par l'outil. Dès son entrée dans la collection des antiques, la statue avait été donnée comme venant de Crète. Mais, en l'absence de renseignements précis, l'opinion s'était répandue dans ces dernières années que la provenance

(1) Inventaire MNB 2031.

(2) A part quelques raccords dans les cassures, la seule restauration importante est la partie gauche du cou.

désignée par le vendeur était fausse, et plusieurs archéologues (1), raisonnant d'après le style et le sujet de la statue, pensaient que son véritable lieu d'origine devait être Athènes. Mais tout récemment, M. Héron de Villefosse (2) a recueilli de nouvelles informations de la bouche même d'une personne qui assistait à la découverte de la statue. Il est désormais acquis que notre Athéna a été trouvée en Crète, près de Sélino, sur la côte méridionale de l'île (3). D'ailleurs le fait que la statue du Louvre nous vient de Crète n'empêche nullement de la rapporter à un original attique.

Comme on peut le voir sur notre planche, la statue représente Athéna debout, coiffée du casque corinthien, armée de l'égide et vêtue d'une tunique longue à diploïdion. Ses pieds sont chaussés de sandales (à peine visibles dans l'état du marbre). Le poids du corps repose sur la jambe droite; la jambe gauche, légèrement infléchie, se porte un peu en arrière, et détermine ainsi dans l'étoffe de la draperie quelques plis transversaux au-dessus du genou. La tête est inclinée, et tournée vers la gauche. Les cheveux, séparés en bandeaux ondulés sur les tempes, sont réunis par derrière en une seule masse assez peu abondante, maintenue par un lien. Ils ne sont pas très longs et ne dépassent guère le niveau des omoplates. Le bras droit manque : il a été brisé au ras de l'épaule. Mais il est facile de voir qu'il devait être levé et probablement appuyé sur une lance, comme le montre la comparaison avec deux monuments analogues, dont nous parlerons plus loin. Le bras gauche est plié et ramené en avant pour porter un objet contenu dans le creux de l'égide. Ce mouvement, combiné avec celui du bras droit, a déplacé l'égide de telle sorte qu'elle traverse obliquement la poitrine et le dos : le masque de gorgone, qui est encore conforme au type archaïque, se trouve ainsi rejeté sur l'épaule gauche.

(1) Voy. par exemple *Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin, p. 37 (n° 72 ; Salomon Reinach, Chronique d'Orient, dans la *Rev. Archéol.*, 1893, XXII, p. 227, n. 2, rectifiée d'ailleurs dans la chronique suivante, *Rev. Archéol.*, 1894, XXV, p. 62, n. 1.

(2) Je remercie M. Héron de Villefosse, qui a bien voulu me proposer de publier ici cette statue et m'a obligeamment communiqué les renseignements qui suivent.

(3) Sélino-Kastelli est, d'après l'atlas de Stieler, une localité située au fond d'une petite baie, à l'extrémité orientale de la côte Sud. D'après la carte de Kiepert et celle jointe au livre de Hoeck, *Creta*, les ruines d'une ville antique, Lissos ou Lissa, se trouvent dans le voisinage, au lieu dit Hagio Kyrko (manque sur la carte de Stieler).

Malgré l'état du marbre, qui, en cet endroit, est à peine dégrossi, il n'y a guère de doute possible sur la nature de l'objet que la déesse tient dans son égide : c'est la *ciste* ou corbeille dans laquelle Minerve a enfermé l'enfant Erichthonios aussitôt après sa naissance (1). Le jeune Erichthonios est ici représenté sous la forme d'un serpent dont la tête et le cou se montrent hors de la ciste.

La légende d'Erichthonios est un mythe essentiellement athénien. Suivant le récit des auteurs anciens (2), Héphaistos, amoureux d'Athéna, la poursuit et, malgré sa résistance, cherche à forcer sa pudeur. Pendant la lutte, la semence du dieu tombe sur la jambe d'Athéna : la vierge offensée fait disparaître cette souillure avec un flocon de laine qu'elle jette à terre aussitôt. La semence germe dans le sol et engendre Erichthonios, « prolem sine matre creatam » (3). Erichthonios n'est donc pas le fils d'Athéna, mais il naît de l'amour qu'on eut pour elle. Cette circonstance explique sans doute que, malgré son horreur pour l'audacieuse entreprise de Vulcain, Athéna éprouve pour cet enfant sans mère une tendresse presque maternelle (4). Elle l'enferme dans une ciste qu'elle confie aux filles de Cécrops, en leur recommandant de ne pas chercher à connaître le dépôt qui leur est remis. Mais celles-ci cèdent bientôt à la curiosité; elles entr'ouvrent la ciste : un serpent s'en échappe. Effrayées des conséquences de leur indiscrétion, elles n'attendent pas le châtiment de leur faute et se précipitent du haut de l'Acropole.

La naissance d'Erichthonios est représentée sur un assez grand nombre de monuments, vases peints, miroirs, plaquettes de terre cuite, etc. Il suffira de citer ici la belle plaque de Berlin (5), et le stamnos qui, de la

(1) La *ciste* qui figure sur de nombreux monuments, particulièrement sur ceux où sont représentées des scènes du culte dionysiaque, est toujours une corbeille d'osier de forme circulaire et fermée par un couvercle (Voy. l'article *cista mystica* (Fr. Lenormant) dans le *Dictionnaire* Saglio-Pottier). Ici la ciste n'a pas de couvercle, et ressemble plutôt à un vase qu'à une corbeille.

(2) Eurip., *Ion*, 260 et suiv.; Apollod. *Bibl.* III, 14, 6; Hygin., *Fab.* 166; *Astron.* II, 13; Pausan., I, 2, 5; I, 18, 2; Fulgent., *Myth.* II, 14; Cf. Roscher, *Lexicon.*, p. 1303-1308 (Engelmann).

(3) Ovid., *Metam.* XI, 553.

(4) On sait par Pausanias (V, 3, 3) que la déesse vierge était honorée chez les Eléens sous le nom de Méter (Cf. Ch. Lenormant, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.*, I, p. 220).

(5) *Archaol. Zeitung*, 1872, pl. LXIII.

collection du prince de Canino, a passé au musée de Munich : en présence de Poseidon et de deux génies ailés, Athéna reçoit l'enfant nouveau-né des mains de Gaia, vue à mi-corps, sortant de terre (1). Mais sur ce vase et les monuments analogues, Erichthonios a la forme d'un enfant : on n'y trouve ni la ciste ni le serpent (2).

C'est encore un enfant semblable aux autres enfants que porte dans son égide une Athéna appartenant au musée de Berlin (3) et qui offre avec la statue du Louvre de frappantes analogies.

La ciste et le serpent indiquent clairement quel épisode de la légende d'Erichthonios a inspiré le sculpteur. C'est, après l'indiscrétion des Cécropides, quand Athéna leur eut repris le dépôt qu'elle leur avait confié. Les monuments où une ciste figure à côté d'Athéna sont extrêmement rares (4).

Malgré la différence que nous avons signalée dans la représentation du jeune Erichthonios, il suffit de jeter un coup d'œil sur le croquis du catalogue de Berlin et sur la planche jointe à cette notice, pour voir que la statue du Louvre et celle de Berlin dérivent évidemment d'un même original. Mais l'exemplaire de Berlin est une copie romaine d'une exécution soignée; au contraire, malgré des imperfections dues surtout à ce que la statue n'a pas été achevée, l'exemplaire de Paris, s'il n'est pas l'original lui-même, donne à première vue l'impression d'une œuvre attique très voisine de l'original.

Une intéressante statuette en bronze, conservée au musée de Leyde et

(1) Lenormant et de Witte, *Elite Céramogr.*, pl. LXXXIV, p. 267 et suiv.

(2) C'est aussi un enfant qui se trouve placé debout à côté d'une figure de femme drapée, dans un groupe de beau style découvert en 1836 sur la pente occidentale de l'Acropole (Le Bas et Reinach, *Mon. fig.*, pl. XXIV, p. 39). Ce groupe, où quelques archéologues reconnaissent la Paix et Plutus, représente peut-être Athéna et Erichthonios.

(3) *Beschreib. d. antik. Skulpt*, p. 37, n° 72.

(4) Je ne vois guère à citer que le beau vase du British Museum (*Mon. dell' Inst*, X, pl. XXXIX), où l'on voit, devant une Minerve debout, tenant son casque à la main, le jeune Erichthonios sous les traits d'un enfant ordinaire, sortant d'une ciste gardée par deux serpents. Une lampe romaine publiée par Passeri (*Lucernæ fictiles*, pl. LXIII, p. 60) semble avoir plus de rapports encore avec le sujet qui nous occupe : Athéna est debout, casquée, dans une attitude pensive ; près d'elle, sur une colonne, est une corbeille ronde en osier tressé, dont le couvercle soulevé laisse échapper un serpent. Il est difficile de ne pas voir ici une allusion au mythe d'Erichthonios. Mais il n'y a pas lieu de pousser plus loin la comparaison entre ce petit monument et la statue du Louvre. Car, on le sait, on ne peut pas avoir confiance dans les monuments qui nous sont seulement connus par Passeri.

provenant, dit-on, de la Grande-Grèce, représente un état du même type à peu près contemporain de l'Athéna du Louvre (1).

Cette statuette, dont une bonne reproduction a été donnée en 1865 dans les *Nuove Memorie dell'Instituto* (2), est plus complète que la statue du Louvre. Elle a encore son bras droit, dont le mouvement justifie la restauration faite à la statue de Berlin. L'attitude générale est la même dans le bronze de Leyde et l'Athéna du Louvre : même inclinaison caractéristique de la tête, même geste de la main gauche, même casque, même coiffure, même mouvement des jambes sous la draperie. La seule différence dans le costume est que les plis bouffants, formés par la ceinture, qui, dans la statuette de Leyde, apparaissent entre le diploïdion et la partie inférieure de la tunique, n'existent pas dans la statue du Louvre. Une autre différence, qui a trompé sur la véritable signification de la statuette, est que l'on ne trouve nulle trace de la ciste. Dans la main gauche se voit un objet arrondi qu'il n'est pas facile d'interpréter tout d'abord. M. Stark, qui a publié cette statuette dans les *Nuove Memorie*, en 1865, à une date où l'Athéna du Louvre n'était pas encore entrée dans la collection des antiques, s'est donné beaucoup de mal pour expliquer cet objet et le geste de la déesse. Il n'a pas vu, et l'on ne saurait lui en faire un reproche, le rapport du monument qu'il étudiait avec la légende d'Erichthonios. Il conclut que l'objet tenu par Athéna est une olive. Mais malgré cette interprétation qui devait éloigner de son esprit le souvenir d'Erichthonios, il avait bien reconnu le caractère maternel de l'Athéna de Leyde; il lui donna même le nom d'Athéna Kourotrophos. Pour rendre compte du geste de la main gauche, il fut amené, presque malgré lui, à supposer l'existence d'un enfant que la déesse aurait porté dans le pli de son égide, et à qui elle aurait présenté une olive (3).

Cette hypothèse justifiait suffisamment l'expression maternelle de la déesse; mais elle ne rendait certes pas plus facile la tâche d'expliquer le sujet de la statuette. Quel pouvait bien être cet enfant à qui Minerve

(1) Je prie M. le Dr. W. Pleyte, directeur du Musée royal d'antiquités à Leyde, d'accepter mes remerciements pour l'obligeance avec laquelle il a bien voulu me fournir les renseignements que je lui demandais. Je le remercie vivement aussi pour les deux photographies qu'il a eu l'amabilité de m'envoyer.

(2) T. II, pl. IX, p. 243-275 (K. B. Stark).

(3) *Nuov. Memor.*, II, p. 250.

présente une olive? Quel épisode de la mythologie athénienne avait pu inspirer une représentation si singulière? En fait, malgré son érudition, Stark n'a guère réussi à résoudre le problème. Pour nous qui connaissons aujourd'hui les statues du Louvre et de Berlin, la question est beaucoup plus simple. La statuette de Leyde est une variante à peine diversifiée du type représenté par l'Athéna du Louvre. Tout devient clair, semble-t-il, si l'on veut bien reconnaître, dans l'objet arrondi sur lequel s'est exercée la sagacité de Stark, la tête d'un serpent, ce même serpent-Erichthonios que la Minerve du Louvre porte dans une ciste.

Je dois avouer que M. Pleyte tient, au moins en partie, pour l'hypothèse de Stark. Il m'écrit que « l'objet tenu par la déesse lui semble être un fruit (olive?) ou un œuf ». Mais je ne puis m'empêcher de penser que M. Pleyte changerait d'avis s'il voyait la statue du Louvre et pouvait la comparer à la statuette de Leyde. Il ajoute qu'on ne voit, dans le creux de l'égide, aucune trace semblable à celles qu'aurait probablement laissées un objet aujourd'hui disparu. Mais si cette constatation semble décisive contre l'hypothèse de l'enfant imaginée par Stark (1), elle l'est beaucoup moins contre la nôtre. Une pièce rapportée aussi petite et légère qu'un serpent, avec ou sans ciste, a très bien pu disparaître sans laisser de traces appréciables.

Ainsi une composition, qui représente Athéna portant le jeune Erichthonios dans son égide, est parvenue jusqu'à nous grâce à trois monuments manifestement inspirés par un même original. Nous verrons tout à l'heure s'il est possible de mettre sur cet original un nom d'artiste connu.

La statue du Louvre, tout en n'étant guère qu'une esquisse, donne l'impression d'une œuvre grecque de l'époque classique. Cependant il ne semble pas possible de la considérer comme un original. Elle serait, dans ce cas, la « première pensée » du sculpteur qui aurait abandonné le marbre inachevé, soit qu'il fût mécontent de son travail et qu'il se proposât de le reprendre ailleurs, soit qu'il renonçât au sujet qui lui avait d'abord plu. Le bronze de Leyde et la statue de Berlin prouvent que ces deux

(1) Pour cette raison, Stark fut conduit à la supposition au moins bizarre que peut-être l'enfant n'existait pas réellement, mais devait être suppléé par l'imagination du spectateur. Comme les petites filles qui bercent dans leurs bras *l'idée* d'une poupée, Athéna aurait tendrement regardé, et amusé d'une olive, *l'idée* d'un enfant!

hypothèses sont peu vraisemblables. D'une part, le sujet a été traité complètement, puisqu'il a pu être copié ensuite : d'autre part, la conception première du sculpteur n'a subi aucune modification importante.

La statue du Louvre n'est donc pas un original (1) : mais elle représente un état du type probablement très voisin de l'original. Tout nous porte à croire que cet original devait être l'œuvre d'un sculpteur attique travaillant dans les environs de l'an 400.

II

Par son attitude et son expression, l'Athéna du Louvre se rattache à un type général qu'on est convenu d'appeler la « Minerve pacifique ». Ce type qui, plus tard, donna naissance à plusieurs séries de compositions inspirées par un même idéal malgré la diversité des sujets, semble avoir fait son apparition, au moins dans les œuvres de la grande sculpture, vers le milieu du v^e^ siècle.

On s'accorde ordinairement à considérer l'Athéna Lemnia de Phidias, sinon comme la première en date des « Minerves pacifiques », au moins comme le chef-d'œuvre où le type reçut sa forme la plus parfaite, et d'où dérivent, plus ou moins directement, les nombreuses statues qui représentent Athéna comme une déesse de la paix.

Malheureusement l'Athéna Lemnia est perdue, et les descriptions que nous en ont laissées les auteurs grecs et romains sont beaucoup trop vagues pour que nous puissions nous faire une idée, même approximative, de l'œuvre de Phidias.

Ce que je viens de dire étonnera sans doute les lecteurs du dernier livre publié par M. Furtwängler. C'est que je ne puis accepter comme une certitude l'ingénieuse reconstitution de l'Athéna Lemnia proposée par l'auteur des *Meisterwerke*. La « découverte » de M. Furtwängler est suffisamment connue, d'abord par le livre même que tout le monde a lu, et ensuite par les articles élogieux que le livre a suscités dès son apparition (2). Il est inutile de répéter ici comment le savant professeur

(1) D'ailleurs la dimension seule de notre statue serait un argument suffisant.

(2) Voyez entre autres Salomon Reinach, *Revue critique*, 1894, p. 97-116; *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, II, p. 213-233.

de Berlin fut amené à rapprocher une tête en marbre du musée de Bologne d'un torse appartenant au musée de Dresde. Je ne voudrais pas avoir l'air de protester contre le grand et légitime succès des *Meisterwerke*. Tout en partageant certaines des craintes exprimées par M. Percy Gardner sur les dangers d'un tel livre, je n'irai pas jusqu'à comparer M. Furtwängler à un Tamerlan qui sème les ruines derrière lui (1). Les *Meisterwerke*, tout le monde l'a dit, sont l'ouvrage le plus plein d'idées qui ait paru depuis longtemps sur l'histoire de l'art grec. Mais les admirateurs les plus convaincus de M. Furtwängler reconnaissent qu'il a les défauts de ses qualités et qu'il est « d'une intempérance peu commune dans l'affirmation » (2). Lui-même, il estime sans doute l'indépendance d'esprit dont il a donné tant de preuves : il doit donc la permettre, et même la recommander, à ses lecteurs.

Le chapitre sur l'Athéna Lemnia a, dans les *Meisterwerke*, une importance capitale, et on le comprend sans peine. Si la reconstitution proposée par M. Furtwängler est vraie, nous possédons enfin une œuvre authentique de Phidias. Mais si elle est fausse, ou seulement douteuse, les conséquences que M. Furtwängler tire, et celles que d'autres tireront de sa « découverte », tombent d'elles-mêmes.

Je veux seulement dire ici que, tout en admirant l'ingéniosité de M. Furtwängler, je n'ai pas été convaincu par son argumentation. Elle repose tout entière sur la supposition que la tête de Bologne appartient bien au corps de Dresde. J'avoue qu'en considérant les planches I et II des *Meisterwerke*, je n'ai jamais pu éprouver la pleine satisfaction que j'attendais après avoir lu le chapitre sur l'Athéna Lemnia.

Ce malaise, en présence d'une statue dont je ne méconnaissais pas la beauté, me fut expliqué, quand j'eus acquis la conviction que cette statue avait dû être constituée par la réunion artificielle de deux morceaux étrangers l'un à l'autre. J'eus ensuite la curiosité de vérifier sur d'autres mon impression personnelle, et je montrai les planches des *Meisterwerke* à plusieurs artistes. Sans que je les eusse avertis de ma propre pensée, leur réponse à tous fut : « C'est très beau, mais la tête n'appartient évidemment pas à la statue. » Après cette expérience sur des personnes

(1) *The Academy*, 1894, t. XLV, p. 333-334.
(2) Reinach, *Revue critique*, 1894, p. 98.

qui n'avaient pas de parti pris dans la question, et qui, par métier, doivent être de bons arbitres en matière de convenance des parties et de proportions, je voulus voir si je rencontrerais la même impression chez un archéologue dont j'ai pu bien souvent apprécier le sûr jugement et le goût délicat. Je consultai donc mon collègue et ami M. Pottier, qui m'autorise à le nommer ici. Sa conclusion fut la même.

Je crois en effet qu'il est difficile de ne pas remarquer la disproportion entre la tête et le corps de la Lemnia de M. Furtwängler. Cette disproportion est frappante surtout quand on voit la statue de face : la tête semble alors beaucoup trop petite et trop mince au-dessus de ce torse aux larges épaules. Dira-t-on qu'il y a ici un effet voulu d'allongement? Une pareille intention est inadmissible à l'époque de Phidias ; les figures de cette époque nous paraissent en général courtes et trapues, avec des têtes un peu fortes : elles étonnent notre goût moderne, habitué à des proportions qui nous viennent bien plutôt de Praxitèle et de Lysippe que de Phidias. Aussi bien, les artistes qui ont eu recours à ces procédés d'allongement, ne l'ont fait que pour produire une impression d'élégance. Ils n'auraient donc pas donné à la statue ces larges épaules, cette taille épaisse, qui font un si étrange effet au-dessous de cette tête trop petite.

D'ailleurs, à mon avis, la tête de Bologne ne peut pas être de la main qui a sculpté le torse de Dresde. Le travail des cheveux si original, si nerveux, si incisif, si fouillé, la précision un peu sèche, mais si élégante des traits, ne s'accordent guère avec la facture noble et large, mais un peu molle et impersonnelle des draperies.

Enfin, la tête de Bologne est-elle bien une tête de femme? M. Furtwängler l'affirme sans preuves. Le doute serait au moins prudent. M. Conze la considérait en 1869 comme une tête d'éphèbe, et ne paraissait même pas croire que la question pût se poser (1). On sait du reste combien sont nombreuses les têtes antiques d'éphèbes ou de dieux jeunes, Apollon ou Dionysos, que l'on prendrait pour des têtes de femmes, si l'on n'était pas averti par le reste du corps. Là où le corps manque, le problème est quelquefois insoluble. Ici, quand on regarde la double planche publiée par M. Furtwängler, la photographie prise de face donne

(1) *Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik*, p. 1 et suiv., pl. 1.

sans doute, au premier abord, l'impression d'une tête de femme. Tout concourt à cette impression : la finesse des traits, la longueur de l'ovale du visage, le bandeau qui ceint le front, la raie qui partage les cheveux en deux masses ondulées sur les tempes. Mais la même tête, vue de profil, a un aspect bien différent. Les cheveux sur la nuque, s'ils ne sont pas tout à fait courts, du moins ne sont pas assez longs pour former un chignon ; il n'y a même pas un nœud de cheveux : ils sont simplement relevés et maintenus par le ruban qui passe du front à l'occiput(1). Or, si les figures d'éphèbes et de dieux adolescents, de type féminin et coiffées en bandeaux, sont nombreuses dans l'art grec (2), je ne connais pas de figure sûrement féminine dont les cheveux soient aussi courts et disposés ainsi par derrière (3). Du reste il est curieux de constater que ceux mêmes des commentateurs de la tête de Bologne qui, avant M. Furtwängler, l'ont crue féminine, cherchaient pour elle un nom qui marquât le caractère ambigu du type. C'est ainsi que M. Flasch en faisait une amazone, c'est-à-dire une femme qui est en même temps un guerrier (4). M. Furtwängler lui-même ne semble pas avoir pu se soustraire entièrement à l'impression au moins hésitante que produit ce monument, si on le considère sans parti pris. Il cherche à montrer l'influence que le type de la soi-disant Athéna Lemnia a eue sur tout l'art antique, et il fait un curieux rapprochement, très juste d'ailleurs, entre la tête de Bologne et la belle tête du Louvre, connue sous le nom d'Antinoüs Mondragone (5). N'est-il pas singulier que le monument où l'on remarque la plus significative imitation de la tête de Bologne soit précisément une figure d'adolescent? Des deux têtes d'ailleurs, si l'on n'était pas renseigné, c'est l'Antinoüs que tout le monde prendrait pour une femme.

(1) On s'en rend encore mieux compte sur la planche jointe à l'article cité plus haut de M. Conze, la tête étant plus tournée vers la gauche.

(2) Il suffit pour s'en convaincre de jeter un coup d'œil sur l'Atlas d'Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, aux planches consacrées à Apollon.

(3) Quelques-unes des Athénas sans casque qui figurent sur des vases peints, entre autres celle dont M. Furtwängler a donné un dessin (*Meisterw.*, fig. 1) ou celle du vase de Corneto qui représente la naissance d'Erichthonios (*Mon. dell' Inst.*, X, XXXIX), — ont les cheveux relativement courts : mais si courts qu'ils soient, ils sont toujours assez longs pour former un chignon noué sur le sommet de la tête.

(4) *Bull. dell' Instit.*, 1872, p. 66.

(5) *Meisterw.*, p. 30.

La tête de Bologne est une œuvre admirable. Quelques archéologues ont eu cependant des doutes sur son authenticité (1). On ne saurait trop remercier M. Furtwängler d'avoir définitivement fait justice de ces soupçons et d'avoir mis la tête de Bologne à la place qu'elle mérite parmi les chefs-d'œuvre de nos musées. Les pages où il analyse le type de cette tête, où il en fait ressortir le caractère original et profondément personnel, sont un modèle de fine critique (2).

Mais qu'on exalte autant qu'on voudra, et on ne le fera jamais trop, la beauté de la tête de Bologne, ce n'est pas parce qu'elle est belle qu'il faut l'attribuer à Phidias. Si, malgré le caractère original et personnel dont nous parlions tout à l'heure, on veut la comparer à d'autres monuments, ce n'est pas parmi les œuvres qui se rattachent directement ou indirectement à l'influence de Phidias qu'on trouvera les points de comparaison les plus significatifs. A côté du profil de la tête de Bologne, tel qu'il est donné dans les *Meisterwerke,* placez le profil de la charmante tête en bronze d'un éphèbe vainqueur, provenant de Bénévent et aujourd'hui conservée au Musée du Louvre (3). On ne peut manquer, à mon avis, d'apercevoir une ressemblance frappante entre ces deux têtes. Or le bronze de Bénévent, malgré des différences sur lesquelles il est inutile d'insister ici, est étroitement apparenté aux figures d'athlètes créées par Polyclète et son école (4). C'est ainsi que M. Furtwängler lui-même le jugeait à une époque où il ne pensait pas encore à sa Lemnia : le bronze du Louvre était alors pour lui une œuvre grecque originale, un peu postérieure à Polyclète, mais tout imprégnée encore des traditions du maître (5).

Dans les *Meisterwerke*, il est revenu à deux reprises sur la tête de Bénévent, avec le désir de concilier l'impression ressentie sans parti pris avec les nécessités de son hypothèse à propos de la Lemnia. Il reconnaît que la tête de Bénévent présente une grande analogie de style avec la

(1) Brizio, *Bull. dell' Instit.*, 1872, p. 65; Heydemann, *Mitth. aus den Antikens. in Ober- und Mittellitalien*, p. 60, 206.

(2) *Meisterw.*, p. 28 et suiv.

(3) Voy. la planche publiée dans les *Monuments et Mémoires (fondation Piot)*, 1894, I, pl. VI.

(4) Voy. Michon, *Monuments et Mémoires*, I, 1894, p. 82 et suiv.

(5) 50e *Winckelmanns Programm*, p. 21.

Lemnia (c'est-à-dire la tête de Bologne). « C'est avec raison, ajoute-t-il, que, dans la collection des moulages de Berlin, on a placé les deux têtes à côté l'une de l'autre (1). » Mais, plus loin, tout en classant la tête de Bénévent parmi les œuvres inspirées par l'école de Polyclète, il remarque « qu'il y a quelque chose de tout à fait étranger à Polyclète, et de plus rapproché de Phidias et de la Lemnia, dans la beauté et le charme infini de cette tête (2) ».

La tête de Bologne est sans doute beaucoup plus ancienne que celle de Bénévent. Elle est évidemment l'excellente copie en marbre d'un original en bronze du v^e^ siècle. Les proportions de la tête, l'ovale allongé du visage, la distance entre les yeux et la bouche, le dessin du nez, la forme si particulière de la bouche aux coins légèrement abaissés, à la lèvre inférieure un peu saillante (3), tous ces traits rappellent les types d'éphèbes et d'athlètes que nous croyons pouvoir ranger sous le nom de Polyclète. Que représentait la statue dont il nous reste seulement la tête? Peut-être était-ce un diadumène (4). En tout cas, M. Conze avait sans doute raison quand il déclarait ne rien voir dans cette tête de jeune homme qui fît penser à une divinité ou à un héros mythique (5).

J'ai dit les raisons qui m'empêchent d'accepter la combinaison proposée par M. Furtwängler entre la tête de Bologne et le torse de Dresde. En 1872, M. Flasch avait reconnu que la partie antique de la tête placée alors sur le torse de Dresde était identique à la tête de Bologne. M. Treu fit alors séparer la tête du torse (6). C'était le parti le plus sage. Nous serions ainsi plus à l'aise pour admirer à part deux morceaux, qui, réunis, se nuisent l'un à l'autre.

J'admettrais volontiers que le torse de Dresde se rattachât à un ori-

(1) *Meisterw.*, p. 30, n° 3.

(2) *Id.*, p. 507. — M. Michon a eu raison de relever ce qu'il y a de singulièrement vague dans cette appréciation, digne plutôt du temps où le nom de Phidias était le synonyme banal de beauté classique, ou de ce que l'on appelait ainsi.

(3) Il semble qu'on retrouve encore dans la courbe de ces lèvres un souvenir de la moue caractéristique de la jolie « boudeuse » de l'Acropole (*Musée d'Athènes*, pl. XIV).

(4) Les bandeaux assez volumineux, produits par la pression du ruban étroitement serré, qui, plus que tout autre détail, donnent un caractère féminin au visage vu de face, ne sont guère plus bouffants que sur d'autres têtes de diadumènes (par exemple, *Meisterw.*, pl. XXV).

(5) *Beiträge*, p. 1.

(6) Depuis, le moulage de la tête de Bologne a été placé sur le torse de Dresde.

ginal de Phidias ou de son école. Tout ce que M. Furtwängler dit de ce torse, en le comparant à celui de l'Athéna Parthénos, est fort ingénieux et paraît juste (1). Avant lui du reste, sans parler d'auteurs plus anciens, M. Puchstein avait déjà cru reconnaître le style de Phidias dans le torse de Dresde (2). Mais de ce que le torse de Dresde doit être rapporté à l'école de Phidias, il ne suit pas nécessairement que ce torse soit une copie de l'Athéna Lemnia.

Quand on parle de l'Athéna Lemnia, on a généralement une tendance à se figurer que nous avons des renseignements assez précis sur cette statue. Même les archéologues qui ont protesté le plus vivement (3) contre le caractère aventureux des *Meisterwerke* paraissent admettre qu'à défaut de l'œuvre elle-même ou d'une copie exacte, nous savions déjà de quelle matière était faite l'Athéna Lemnia, quelle était son attitude, son expression, son costume, et à quelle occasion elle avait été exécutée. Il semblait qu'il ne restât plus qu'à reconnaître parmi les marbres de nos musées la statue dont nous possédions le signalement.

Tout le monde répète que l'Athéna Lemnia était en bronze, qu'elle avait été dédiée sur l'Acropole par les clérouques athéniens de Lemnos entre les années 451 et 447, et que la déesse était représentée sans casque ni bouclier, la tête inclinée en avant, avec une expression bienveillante et pacifique (4). Malheureusement, si l'on examine les textes d'auteurs sans parti pris, on est obligé d'avouer que, des divers traits de ce signalement, les uns sont fort douteux, les autres seulement vraisemblables à titre de conjectures.

Les textes rassemblés par M. Overbeck dans ses *Schriftquellen* sont au nombre de sept.

C'est d'un passage de Pline (5), qu'on a conclu que l'Athéna Lemnia était en bronze : « Ex aere (Phidias fecit), dit Pline, Minervam tam eximiae pulchritudinis, ut formae cognomen acceperit. » Les mots *formae cognomen* ont paru étranges. Quelques commentateurs ont voulu corriger

(1) *Meisterw.*, p. 16 et suiv.
(2) *Jahrb. d. Instituts*, 1890, p. 93 et suiv.
(3) M. Percy Gardner, par exemple, dans l'article déjà cité de l'*Academy*.
(4) Voy. par exemple Reinach, *Gaz. Beaux-Arts*, 1894, II, p. 213-216.
(5) N. H. XXXIV, 54.

formae en *formosae* (1). Jahn (2), suivi depuis par la plupart des archéologues (3), a proposé pour le mot latin *forma* l'équivalent grec Μορφώ, qui serait ainsi un des surnoms donnés à la statue de Phidias. D'ailleurs, qu'on lise *formae* ou *formosae*, peu nous importe; car rien dans la phrase de Pline ne désigne l'Athéna Lemnia : on peut y voir, si l'on veut, la preuve que Phidias avait fait une « Athéna Morpho » en bronze. Mais pourquoi cette Athéna Morpho serait-elle la statue dédiée par les Lemniens? Les deux seuls textes, qui ne prêtent pas à la controverse, attribuent à cette statue le seul surnom de *Lemnia*. A la suite du passage que nous avons cité, Pline fait mention d'une autre Athéna de Phidias (4) : « Fecit et aliam Minervam quam Romae Paulus Aemilius ad aedem Fortunae hujusce diei dicavit. » Pourquoi la *Minerva tam eximiae pulchritudinis* (Overbeck 759) serait-elle l'Athéna Lemnia plutôt que *l'alia Minerva* (Overbeck 765)?

Des trois épigrammes recueillies dans les *Schriftquellen*, les deux premières, qui sont tirées de l'anthologie (5), sont tout à fait insignifiantes. Elles développent, en des termes presque identiques, le même facile madrigal à la louange d'Athéna : « Quand tu vois la grâce divine de la déesse de Paphos, tu approuves le jugement du phrygien Pâris; mais lorsqu'ensuite tu regardes Pallas l'Athénienne, tu t'écries : Pâris n'était qu'un bouvier. » Où trouve-t-on ici une allusion à l'Athéna Lemnia? Peut-on même affirmer que le poète avait en vue une statue quelconque?

On a essayé (6) de tirer davantage d'une épigramme malheureusement incomplète, gravée sur une pierre de Paphos (7).

....δα καὶ Νείκην Παλλὰς χερὶ θι..αι.....
..λων οὐ χρήζω πρὸς Κύπριν ἐρχομένη.
Κεκρο]πίδης μ' ἀνέθηκε πάτρης ἀπὸ πάτριδ' ἐς ἄλλην
..ιόδοτος Παφίοις Φειδιακὴν χάριτα.

(1) Osann, *Arch. Zeitung*, 1848, p. 65.
(2) *Arch. Zeitung*, 1847, p. 63.
(3) Hübner, *Nuove Memorie dell' Instituto*, 1865, II, p. 47; Studniczka, *Vermutungen zur griech. Kunstgeschichte*, 1884 (*Die Lemnische Athena des Pheidias*, p. 3).
(4) Overbeck 765.
(5) IV, 168, et I, 193.
(6) Voyez surtout Studniczka, *Vermutungen*, p. 6 et suiv.
(7) Overbeck 764.

Ici il s'agit bien d'une statue d'Athéna : les mots Φειδιακὴν χάριτα ont fait croire que cette statue était la copie d'une œuvre de Phidias. Mais rien ne prouve que ce fût une copie de la Lemnia. Les mots ὅπ]λων οὐ χρήζω, où l'on voit une allusion à une Athéna pacifique et sans casque, telle qu'on se figure la Lemnia, n'ont de sens que grâce à une restitution purement conjecturale, et qui ne s'accorde guère avec la restitution Ἀσπί]δα, généralement adoptée pour le premier vers (1).

Le texte qui a le plus fourni aux commentateurs est un passage d'Himérius, rhéteur médiocre qui vivait au IVe siècle après Jésus-Christ (2). Himérius développe ce motif banal que les grands artistes ne se sont pas contentés de reproduire des types immuables, mais qu'ils ont cherché à faire du nouveau; et il ajoute : οὐκ ἀεὶ Διὰ Φειδίας ἔπλαττεν, οὔτε σὺν ὅπλοις ἀεὶ τὴν Ἀθηνᾶν ἐχαλκεύετο, ἀλλὰ καὶ ἐς ἄλλους θεοὺς ἀφῆκε τὴν τέχνην, καὶ τὴν παρθένον ἐκόσμησεν, ἐρύθημα καταχέας τῆς παρειᾶς, ἵνα ἀντὶ κράνους ὑπὸ τούτου τῆς θεοῦ τὸ κάλλος κρύπτοιτο.

S'il n'était pas absurde de chercher trop de rigueur logique dans un pareil galimatias, on pourrait tout d'abord remarquer que les mots καὶ ἐς ἄλλους θεούς interrompent le sens de la phrase : rien ne prouverait dès lors que la fin de cette phrase, à partir des mots τὴν παρθένον, s'appliquât à une statue d'Athéna. Mais admettons, si l'on veut, — et j'avoue que la chose est probable, — qu'il s'agisse bien d'une statue d'Athéna, et même d'une statue d'Athéna sans casque : où prend-on que ce soit nécessairement l'Athéna Lemnia (3)?

Qu'est-ce que cette Athéna pudique et rougissante? Quel cas d'ailleurs peut-on faire de la ridicule et déclamatoire rhétorique d'Himérius? Si l'on veut trop demander à ce texte, on risque d'arriver à des conclu-

(1) Studniczka, *loc. cit.*

(2) *Orat.* 21, 4. — Overbeck 761.

(3) M. Studniczka (*Vermutungen*, p. 6) a voulu tirer du texte de Lucien (*Imag.* 6) une vérification de celui d'Himérius. Il a rapproché le ἀντὶ κράνους d'Himérius des mots τὴν δὲ τοῦ παντὸς προσώπου περιγραφήν : attribuant au mot παντός son sens le plus fort, il a insinué que, si l'on pouvait voir et admirer *tout* le visage de la Lemnia, c'est qu'elle n'avait pas de casque. Cette interprétation est ingénieuse, mais paraît bien forcée. Il me semble que dans la phrase de Lucien : τὴν δὲ τοῦ παντὸς προσώπου περιγραφήν, καὶ παρειῶν τὸ ἁπαλὸν καὶ ῥῖνα σύμμετρον ἡ Λημνία παρέξει καὶ Φειδίας, — le mot παντός s'oppose seulement aux mots παρειῶν et ῥῖνα. Lucien loue d'abord l'*ensemble* du visage, et, passant ensuite aux détails, déclare particulièrement admirables la beauté des joues et le dessin du nez.

sions extravagantes, comme le montre l'exemple de Preller (1). Pour expliquer les mots ἐρύθημα καταχέας τῆς παρειᾶς, il suggère que les joues de bronze de la déesse avaient dû être peintes en rouge! C'est pourtant de cette pauvre rhétorique que sont sortis tous les essais de reconstitution de la Lemnia, — Minerve pacifique, sans casque, la tête inclinée.

Il reste deux textes parfaitement clairs et où l'Athéna Lemnia est expressément mentionnée; malheureusement ils sont peu instructifs. « Il y a sur l'Acropole, dit Pausanias (2), deux autres ex-voto : Périclès fils de Xanthippos, καὶ τῶν ἔργων τῶν Φειδίου θέας μάλιστα ἄξιον, Ἀθηνᾶς ἄγαλμα ἀπὸ τῶν ἀναθέντων καλουμένης Λημνίας. » C'est de ce texte qu'on s'est servi pour dater la Lemnia. En effet on sait qu'une clérouchie athénienne fut envoyée à Lemnos vers le milieu du v^e^ siècle : M. Kirchhoff (3) est arrivé à préciser cette date, qu'il fixe suivant toute vraisemblance entre les années 451 et 448/7. Mais le texte de Pausanias ne parle pas de clérouques. Les mots ἀπὸ τῶν ἀναθέντων κ.τ.λ., peuvent s'appliquer aux Lemniens aussi bien et même mieux qu'aux colons athéniens de Lemnos. « Elle fut appelée Lemnia, dit-il, du nom de ceux qui la dédièrent, » — c'est-à-dire, semble-t-il, les Lemniens. Il est vrai qu'on ne connaît pas d'autre dédicace faite par des étrangers sur l'Acropole d'Athènes, du moins au v^e^ siècle (4). Mais la chose était-elle impossible, alors que nous connaissons à Delphes tant d'ex-voto semblables? Les Lemniens devaient avoir des relations étroites avec les Athéniens, même avant que leur île fût entrée dans l'empire maritime d'Athènes. Pourquoi n'auraient-ils pas dédié une statue sur l'Acropole? Les ingénieux arguments par lesquels M. Löscheke (5) a voulu établir à quelle occasion fut dédiée la Lemnia ne sont que des conjectures plausibles, mais rien de plus. La date même de la Lemnia n'est pas certaine.

Enfin Lucien, d'accord en cela avec Pausanias, nous apprend que la Lemnia passait pour un des chefs-d'œuvre de Phidias. Il la préfère même à

(1) *Arch. Zeitung*, 1846, p. 264.
(2) I. 28, 2.
(3) *Abhandl. d. Berliner Akademie*, 1873, p. 337.
(4) Furtwängler, *Meisterw.*, p. 11.
(5) *Tod des Phidias*, p. 43.

toutes les autres statues du maître (1). Un peu plus loin, il parle avec admiration de la forme générale du visage, du contour gracieux des joues et de l'harmonieux dessin du nez (2). Est-ce là cette Minerve pacifique, la tête légèrement inclinée avec une expression bienveillante et douce, tenant son casque dans la main (3)?

Résumons les résultats de cette enquête. L'Athéna Lemnia a été dédiée sur l'Acropole par les Lemniens, — ou peut-être les colons athéniens de Lemnos —: elle était un chef-d'œuvre, et même, au goût de Pausanias et de Lucien, le chef-d'œuvre de Phidias. Le visage de la déesse était d'une grande beauté et, probablement, d'un caractère plutôt gracieux que sévère.

C'est tout et c'est peu. Je ne prétends pas qu'il n'y ait pas eu au v^e^ siècle des Athénas pacifiques tenant leur casque à la main (4). Les exemples rassemblés par M. Furtwängler montrent que c'était là un motif familier aux peintres de vases pendant la première moitié du v^e^ siècle (5). Il est même possible que Phidias ait sculpté une statue conforme à ce type, mais il serait tout à fait téméraire de l'affirmer. M. Furtwängler remarque très justement que ce type tendait déjà à disparaître plusieurs années avant l'époque probable où Phidias exécuta l'Athéna Lemnia (6). En tout cas, même si Phidias a fait une Athéna sans casque, rien ne prouve que ce soit la Lemnia.

Je ne me dissimule pas que ces conclusions doivent paraître bien négatives. Mais certaines négations ne peuvent-elles pas être aussi utiles que certaines affirmations, ou certaines hypothèses, aux progrès d'une science encore enveloppée d'obscurités comme l'archéologie grecque?

Il n'en reste pas moins vrai que la Minerve pacifique a dû être un

1 Overbeck 760. — ΛΥΚ. Τῶν δὲ Φειδίου ἔργων τί μάλιστα ἐπῄνεσας; — ΠΟΛ. Τί δ'ἄλλο ἢ τὴν Λημνίαν, ἣν καὶ ἐπιγράψαι τοὔνομα Φειδίας ἠξίωσε (*Imag.* 4).

2 Voyez le texte, p. 31, n° 3.

3 Une phrase de M. Studniczka (*Vermutungen*, p. 5) montre d'une façon piquante comment on a passé des textes si peu explicites que nous venons d'analyser à la conception de la Minerve pacifique: « Die Betonung der Schönheit führt auf ein besonders friedliches Athenabild... » La transition est vraiment bien peu solide.

4 Encore est-il bien sûr que ce type ait jamais été traité dans de grandes figures isolées? Il me semble que ce motif, essentiellement pittoresque, convient mieux soit à la peinture même, soit à des monuments plus ou moins apparentés à la peinture, tels que bas-reliefs, plaquettes de terre cuite, miroirs, etc...

5 *Meisterw.*, p. 22-25.

6 *Meisterw.*, p. 23.

type en faveur vers l'an 450. Le fait est attesté par de nombreux monuments aujourd'hui conservés dans nos musées, et dont les originaux doivent remonter au v^e^ siècle. M. Furtwängler a très bien analysé et ingénieusement distingué ces différentes Athénas : l'Athéna Farnèse du musée de Naples, et à côté d'elle une très belle tête, aujourd'hui perdue, dont le moulage est à Dresde, — l'Athéna Hope, l'Athéna Albani, la Pallas de Velletri (1). Le charmant bas-relief trouvé en 1888 dans les fouilles de l'Acropole, et connu sous le nom d'*Athéna mélancolique* (2), est probablement un des premiers essais qui ont précédé, — de très peu d'années sans doute, — le chef-d'œuvre d'où dérivent plus ou moins directement les statues mentionnées plus haut.

Que ce chef-d'œuvre soit sorti du génie de Phidias, c'est possible, et même très vraisemblable, car plusieurs des Athénas dont nous avons parlé semblent évoquer naturellement son nom (3). Pour ma part, je ne verrais aucun inconvénient à supposer que Phidias a pu être le créateur du type d'où nous est venue l'Athéna Albani. En tout cas, les proportions de cette belle statue sont infiniment plus conformes à ce que nous croyons savoir du style de Phidias que la grêle et gauche figure imaginée par M. Furtwängler. Et combien la tête de l'Athéna Albani, avec l'ovale plutôt large de son noble visage, son expression calme et sereine, est plus dans la tradition de Phidias que l'étroit visage, le long nez mince, la bouche volontaire, presque amère, et tous les traits d'une précision si élégante, mais un peu sèche, qui caractérisent la tête de Bologne.

(1) *Meisterw.*, Pl. IV-B, fig. 15 et 16 ; Pl.-IV-A, fig. 17 ; — fig. 18 ; — fig. 19 et 20 ; — fig. 41 et 42. Il me paraît intéressant de citer ici une statuette d'Athéna en bronze d'un travail très fin, qui appartient à M. Eugène d'Eichthal. Sauf pour le mouvement des bras, d'ailleurs brisés au coude, mais qui sont tous deux abaissés (la déesse n'avait donc pas de lance), elle présente, pour l'arrangement du costume et l'inclinaison de la tête, les mêmes détails caractéristiques que la Minerve à la ciste du Louvre. Cette statuette, qui a été, paraît-il, trouvée dans la Dordogne, atteste la popularité du type de la Minerve pacifique.

(2) Δελτίον ἀρχαιολ. 1888, p. 103, 123 ; *Journ. of. hell. studies*, 1889, p. 267-268. M. Waldstein dans la *Nation* de New-York (31 janv. 1889, cité par M. Salomon Reinach, *Chroniques d'Orient* p. 328) considère l'Athéna mélancolique comme apparentée à la Pallas de Velletri et remontant à la deuxième partie du v^e^ siècle. M. Furtwängler croit ce bas-relief plus ancien, avec raison suivant moi, et le cite parmi les « Vorstufen zur Lemnia » (*Meisterw.*, p. 36 et suiv.). Il propose la date 460 (*Meisterw.*, p. 40).

(3) D'après M. Furtwängler, l'Athéna Albani pourrait être la copie d'un original de Praxias, élève de Kalamis (*Meisterw.*, p. 116). La Pallas de Velletri serait de Krésilas (*Meisterw.*, p. 303 et suiv.).

Il est curieux que toutes les Athénas étudiées par M. Furtwängler, qu'elles soient antérieures ou postérieures à l'œuvre de Phidias, sont toujours coiffées du casque (1).

Si l'on accepte l'hypothèse de M. Furtwängler, on arrive à cette conséquence singulière : à part des exemples rencontrés sur de petits monuments, — vases peints, statuettes, petits bas-reliefs, miroirs, — de toutes les statues où nous retrouvons plus ou moins diversifié le type de la Minerve pacifique, et où M. Furtwängler lui-même constate l'influence de l'Athéna Lemnia, cette Lemnia serait *la seule* qui aurait eu la tête nue et le casque à la main. En réalité, si l'on examine les monuments sans arrière-pensée, il paraît vraisemblable que le type de la Minerve pacifique, créé vers le milieu du v^e^ siècle, probablement par Phidias, — que ce soit la Lemnia ou toute autre statue, — était une Athéna casquée, sans bouclier, la tête légèrement inclinée, une main appuyée sur sa lance.

III

Dans l'état actuel de la science, il est à peu près impossible de décider laquelle des statues conservées dans nos musées représente le plus exactement l'œuvre originale aujourd'hui perdue. Mais peu importe pour la question qui nous occupe plus spécialement ici : c'est l'évolution du type qui nous intéresse. Après avoir donné naissance à plusieurs compositions très belles et très simples, figures isolées que caractérisaient surtout la légère inclinaison de la tête, l'expression calme et sereine du visage et le geste pacifique de la main, — le même idéal, par un effet de son développement logique, inspira bientôt des œuvres plus complexes. A la bienveillance en quelque sorte générale et sans objet déterminé qu'exprimaient des statues comme l'Athéna Albani, l'Athéna Farnèse ou

(1) D'après M. Furtwängler (*Meisterw.*, p. 114, n. 1), l'Athéna Albani n'aurait pas de casque; elle serait coiffée d'un bonnet de peau de chien ou de peau de loup : ce serait l'Ἄιδος κυνέη. J'ai attentivement considéré les deux figures données par M. Furtwängler, et le moulage de la statue possédé par l'École des Beaux-Arts. Je trouve que la coiffure de l'Athéna Albani n'a rien de la souplesse d'un bonnet en peau. C'est plutôt, il me semble, un casque de métal en forme de tête de loup ou de chien, semblable au casque de métal en forme de tête de lion, qui coiffe l'Héraklès d'Égine.

la Pallas de Velletri, on substitua un sentiment du même ordre, mais plus particulier. Cette bienveillance, qui semblait d'abord embrasser tous les hommes, devint la tendresse maternelle. C'est ainsi qu'on passa naturellement de la figure isolée au groupe; et l'on représenta bientôt, soit à côté, soit dans les bras de la déesse, l'objet de son affection. De là des composition comme la Minerve à la ciste du Louvre et le groupe de Munich, où l'on s'accorde à reconnaître une réplique d'une œuvre célèbre de Céphisodote, Eiréné avec Ploutos. Dans la Minerve à la ciste, l'expression tendre et affectueuse de la déesse ne s'adresse encore qu'à un symbole, le serpent Erichthonios; dans l'Eiréné de Céphisodote, la signification du groupe est plus claire : le symbole s'est matérialisé et devient un enfant aux traits humains, que la déesse porte dans ses bras.

Tout en cherchant à replacer la statue du Louvre dans la série d'œuvres antérieures ou contemporaines auxquelles elle est apparentée, je ne veux pas méconnaître ce qu'elle a d'original. La Minerve à la ciste nous offre la représentation la plus ingénieuse des rapports d'Athéna avec Erichthonios.

Erichthonios sous forme de serpent figure sur mainte statue à côté d'Athéna : c'est lui que Pausanias (1) reconnaît dans le serpent qui s'abrite derrière le bouclier de l'Athéna Parthénos. La façon dont la Minerve du Louvre porte dans le pli de son égide et suit de son regard le précieux dépôt qu'elle a repris aux filles de Cécrops est autrement expressive et touchante. Pour le sentiment, l'œuvre du sculpteur inconnu, auteur de l'original d'où dérivent les statues du Louvre et de Berlin et le bronze de Leyde, ne peut être comparée qu'au groupe de Céphisodote, Eiréné et Ploutos, tel que nous le connaissons par le marbre de Munich. D'ailleurs, malgré la différence des noms, le sujet, ou plutôt le symbole, est presque le même. La différence n'est pas grande entre la Paix et Minerve pacifique, non plus qu'entre Ploutos, la Richesse, et le héros auquel la mythologie grecque attribue l'invention de la monnaie (2).

M. Furtwängler (3) pense que l'Eiréné de Céphisodote a dû être

(1) I, 24, 7.

(2) Pline, N. H. VII, 197. D'après Hygin (*Fab.* 274) Erichthonios, s'il n'avait pas inventé la monnaie, aurait eu du moins le mérite d'avoir introduit l'argent en Attique.

(3) *Meisterw.*, p. 514.

exécutée vers l'an 375. Je croirais volontiers que la Minerve à la ciste est un peu plus ancienne. L'attitude est presque la même, et les draperies sont traitées d'une façon très analogue dans les deux monuments (1); mais il me semble, qu'il y a dans l'Eiréné une plus grande recherche d'élégance, et dans la Minerve à la ciste plus de sévérité.

Pour le mouvement des jambes et le travail des draperies, la statue du Louvre nous montre le développement du type dont l'Athéna Parthénos de Phidias donna sans doute le premier exemple. Dans le torse de Dresde, qui est probablement antérieur de quelques années à la Parthénos, les deux pieds sont encore posés à plat sur le sol et placés sur la même ligne : les plis cannelés de la tunique cachent entièrement le mouvement des cuisses et des jambes. Au contraire, ce mouvement commence à être indiqué dans l'Athéna Parthénos, tandis que la draperie, qui tombait rigide et sans plis au-dessus des pieds de la statue de Dresde, forme un léger ourlet sur le pied droit de la Parthénos (2). Ces traits se retrouvent plus accentués dans la Minerve à la ciste : ici la cuisse et la jambe gauches se montrent tout entières sous la draperie, qui « plaque » étroitement sur elles. Cette souplesse et cette indiscrétion de l'étoffe contrastent avec les plis raides et lourds, conformes à la tradition ancienne, qui dissimulent complètement la jambe droite. Mais la liberté même avec laquelle est traitée la draperie sur la jambe gauche ne va pas sans des restrictions qui seront franchies seulement un peu plus tard : le pied porté en arrière pose encore presque à plat par terre; il n'y a pas de vide entre le talon et le sol.

Dans l'Eiréné de Céphisodote, le modelé de la cuisse est plus visible encore sous la draperie, le mouvement du pied droit un peu plus accusé. L'inclinaison de la tête est également plus marquée, et a quelque chose de plus affecté, sans que l'expression de tendresse maternelle soit plus vive. Cependant, malgré ces légères différences, le sentiment et le style des deux statues présentent assez d'analogies pour qu'on ne puisse s'empêcher de trouver très séduisante la conjecture récemment émise par M. Mil-

(1) Le costume de l'Eiréné, sauf l'égide, est absolument identique à celui de la statuette de Leyde.

(2) Voyez Furtwängler, *Meisterw.*, p. 16 et suiv.; Puchstein, *Jahrb. d. Instituts*, 1890, p. 93 et suiv.

chhöfer (1) : le groupe de Munich et la statue du Louvre se rapporteraient tous deux à des originaux du même artiste, Céphisodote. Ce n'est là qu'une hypothèse destinée à préciser une impression, car il est bien hasardeux de prononcer, à propos des statues de nos musées, des noms comme celui de Céphisodote, qui n'est guère pour nous qu'un nom.

Cependant, parmi les statues d'Athéna dont nous parlent les auteurs, il en est une dont la description paraît assez bien convenir à la statue du Louvre : c'est une œuvre de Démétrios d'Alopéké, à propos de laquelle Pline (2) s'exprime ainsi : « Idem (Demetrius fecit) et Minervam quae *myctica* appellatur : dracones in Gorgone ejus ad ictus citharae tinnitu resonant. » Brunn (3) a essayé d'interpréter ce texte, que le mot *myctica* rend peu compréhensible. Il proposait de corriger *myctica* en *musica*. Ne pourrait-on pas plutôt lire tout simplement *mystica*, correction littéralement beaucoup plus plausible, et qui s'expliquerait par allusion à la *cista mystica* (4)? Il est vrai que la seconde partie de la phrase de Pline : dracones... *ad ictus citharae*... etc.., ne semble guère s'appliquer à la statue du Louvre.

A considérer seulement la question de date, il ne serait pas impossible que Démétrios fût l'auteur de la statue du Louvre. Cette date a été établie avec vraisemblance par M. Helbig, qui a identifié un certain « equitem Simonem », dont Démétrios avait fait la statue (5) avec le Simon dont parlent Xénophon et Aristophane, et qui fut hipparque en l'an 422 (6). On peut donc étendre la période de production de Démétrios jusque dans les environs de l'an 400. Or cette dernière date est précisément celle que nous avons attribuée à la Minerve du Louvre.

Malheureusement nous ne possédons aucune œuvre de Démétrios, et

(1) *Archaol. Studien H. Brunn dargebracht*, Berlin, 1893, p. 48. M. Milchhöfer rapporte également la Pallas de Velletri à Céphisodote. Il y a certainement beaucoup de ressemblance entre la statue de Velletri et la Minerve à la ciste. Mais la tête de la première donne l'impression d'une œuvre plus ancienne.

(2) N. H. XXXIV, 76.

(3) *Geschichte der Künstler*, I, 256.

(4) Je dois cette ingénieuse correction de texte à M. Pottier : je me hâte de dire qu'il n'entrait pas dans son esprit d'identifier la Minerva mystica de Démétrios à la statue du Louvre.

(5) Plin. N. H. XXXIV, 76.

(6) *Archaol. Zeitung*, 1861, p. 180.

ce que nous savons de lui par les auteurs ne s'accorde guère avec le jugement que nous avons porté sur la Minerve à la ciste. A part l'Athéna dont nous venons de parler, ses autres œuvres (1) paraissent avoir été surtout des portraits : une vieille prêtresse de Minerve, l'hipparque Simon et le stratège Pélichos de Corinthe, vieillard ventru et chauve, aux veines gonflées. Lucien (2) s'étend assez longuement sur la statue de Pélichos, et loue la vérité et la vie du portrait, « αὐτοανθρώπῳ ὁμοιον ». Ailleurs (3) il donne au sculpteur d'Alopéké le surnom significatif d'ἀνθρωποποιός. Quintilien va plus loin et trouve le réalisme de Démétrios excessif : « Nam Demetrius tanquam nimius in ea (veritate) reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior (4) » Démétrios est donc, dans l'histoire de l'art grec, un indépendant. Les traits caractéristiques de son talent conviennent aussi peu que possible à la statue du Louvre, c'est-à-dire à une œuvre qui appartient à la grande tradition de l'art grec, et où, malgré la sévérité relative du style, on remarque une grâce, une douceur, qui semblent déjà annoncer Praxitèle.

Le plus sage est donc de s'abstenir de pareilles hypothèses : elles sont plus dangereuses qu'utiles, car elles risquent de nous faire illusion à nous-mêmes, et masquent à nos propres yeux notre ignorance. J'ai voulu seulement mettre, autant que possible, à sa place dans le développement logique de l'art grec un type intéressant, sur lequel l'attention ne s'était pas portée jusqu'ici.

(1) Overbeck, *Schriftq.*, 897-903.
(2) Philopseud., 18-20 = Overbeck, 900-902.
(3) Philopseud., 20 = Overbeck, 902.
(4) Instit. orat. XII, 10,9 = Overbeck, 903.

UNE
AVENTURE D'HERCULE
SUR UN VASE PEINT DU LOUVRE

PAR M. E. POTTIER

(Pl. 14)

La peinture de vase que reproduit la planche 14 ne compte pas parmi les meilleurs produits de la céramique antique : elle est de style négligé, mais elle offre des détails assez curieux pour mériter de prendre place dans une publication consacrée aux spécimens les plus intéressants de l'art grec.

En voici d'abord la description. C'est un skyphos à deux anses, conservé au Musée du Louvre et trouvé, dit-on, dans la Locride (Invent. MNC 661 ; haut. 0,17 ; diam. à l'embouchure, 0,23). Les figures sont peintes en silhouette noire, retouchées à la pointe, rehaussées de quelques tons rougeâtres (bandelettes dans les cheveux, barbes de divers personnages) ; la couleur blanche, plus largement appliquée, colore des parties du terrain, les colonnes et les balcons de l'habitation, les corps des chiens, et quelques rares ornements en forme de points jetés sur les vêtements des hommes ; un trait brun jaunâtre trace un collier autour du cou des chiens. Sur le reste du vase, l'ornementation consiste en une mince guirlande de lierre noir qui fait le tour de l'embouchure, et en une zone de languettes noires

et rouges placées près du pied ; un cercle noir avec un point central est placé sous le pied ; l'intérieur du skyphos est complètement noir, avec une partie d'argile réservée dans le fond et décorée d'un petit cercle noir.

La coloration de l'argile rougeâtre, la technique du blanc posé par-dessus le noir, l'ornement en forme de guirlande, le style de la composition entière indiquent que le vase est sorti d'un atelier attique (1). Le dessin facile et rapide trahit une époque où l'on peint encore, par tradition et par une sorte de routine persistante, en figures noires, mais où le système à figures rouges est déjà créé et en pleine floraison. Je crois qu'on en peut placer l'exécution dans la première moitié du v^e^ siècle.

Les deux sujets, placés de chaque côté du vase, sont évidemment en relation l'un avec l'autre. Dans un des tableaux, trois hommes, dont deux armés de massues, marchent sur un terrain montueux et se présentent devant une rangée de convives installés à une longue table ; deux chiens placés au premier plan sont les animaux familiers de la maison qui, admis dans la salle du banquet, mangent les détritus qu'on leur jette (2). Le terrain escarpé sur lequel sont placés les nouveaux venus indique, au contraire, le dehors. Il faut comprendre que, par une convention naïve, le peintre a voulu figurer une salle à manger donnant accès sur une cour extérieure ou sur la route elle-même.

Dans l'autre tableau, les trois hommes dont un seul a gardé sa massue, sont placés sur un terrain analogue, rocheux et raviné. Ils arrivent devant une habitation qui paraît hermétiquement close ; un des arrivants prend le mur à deux mains, comme s'il songeait à en faire l'escalade ; le suivant se baisse comme pour ramasser une pierre. Dans l'intérieur de la maison, un personnage se retourne du côté des assaillants ; il paraît jeune et imberbe. Trois hommes barbus ont le visage dirigé en sens inverse vers le fond de la demeure.

Bien que la représentation ne soit pas claire par elle-même et qu'aucune inscription n'en précise le sens, je crois qu'on peut, à certains in-

(1) Cf. Furtwaengler, *Vasensammlung im Antiquarium*, n^os^ 2086-2088, forme n° 214.

(2) On se rend bien compte ici de l'esquisse indiquée d'abord par le dessinateur au moyen d'un coup de pointe très léger qui a entamé à peine le vernis noir ; la couleur blanche a été ensuite posée par-dessus le noir dans les contours ainsi délimités. Mais, dans l'exécution définitive, le second chien, à droite, a été sensiblement reporté en arrière ; notre gravure reproduit, autant que possible, l'effet de ce double travail.

dices, reconnaître les personnages en scène. Un de ces tableaux reproduit, dans ses éléments essentiels, la composition d'un vase très connu, qui appartient également au Musée du Louvre : c'est le cratère corinthien où l'on voit Hercule reçu chez le roi d'Œchalie, Eurytos, et assis à table avec le prince et ses fils, pendant que la jeune Iole se tient debout à côté du héros (1). Dans cette peinture, qui appartient sans doute à la première moitié du vi^e^ siècle, on retrouve des détails identiques à ceux du skyphos, comme le banquet et les chiens attachés auprès des tables. Il semble qu'un même modèle a dû inspirer les deux œuvres et que les auteurs ont cherché à reproduire, chacun à leur manière et à un assez long intervalle de temps, quelque original célèbre représentant cet épisode de la vie d'Hercule.

Nous sommes avertis par ce premier fait que l'histoire d'Hercule est probablement en jeu dans les sujets qui nous occupent, et cette idée est confirmée par la présence des hommes armés de massue qu'on remarque dans les deux tableaux. L'un d'eux, plus grand et plus calme d'attitude, semble diriger les autres, et l'on peut avec vraisemblance y reconnaître le héros lui-même. Quels sont ses deux compagnons? Différents détails de la légende d'Eurytos et d'Iole permettront peut-être de les identifier.

Eurytos, roi d'Œchalie, avait promis la main de sa fille Iole à celui qui le surpasserait, lui et ses fils, Iphitos, Déion, Klytios et Toxeus, dans le maniement de l'arc. Hercule se présente et remporte la victoire ; mais, quand il réclame le prix du combat, il est repoussé avec mépris et chassé du palais. Revenu en force, Hercule fait le siège d'Œchalie, détruit la ville, tue Eurytos et ses fils, emmène Iole captive (2). D'après Phérécyde (3), Hercule n'aurait pas demandé la main d'Iole pour lui-même, mais pour son fils Hyllos, le plus cher de ses enfants, qu'il avait eu de Déjanire. C'est très peu de temps après l'expédition d'Œchalie que se placent les derniers épisodes de la vie d'Hercule. Après la mort de son père consumé par la tunique de Nessus, Hyllos épousa Iole.

(1) De Longpérier, *Musée Napoléon III, Choix de monuments antiques*, pl. 22 et 34.

(2) Voy. dans le *Lexikon der Mythologie* de Roscher les articles *Eurytos*, *Iole*, *Iphitos* où sont réunis les textes à consulter. Je laisse de côté les variantes nombreuses de la légende qui n'intéressent pas notre sujet et dont on trouvera le détail dans les articles du *Lexikon*.

(3) Scholiaste de Sophocle, *Trach.* 351.

Grâce à ces faits, il paraît possible de reconstituer le double scenario du vase. Dans les deux sujets, Hercule est escorté de deux personnages, où nous proposerons de reconnaître Iolaos, son inséparable écuyer, l'associé de tous ses exploits, et son fils Hyllos. — Première scène : le héros et ses compagnons arrivent à la cour d'Eurytos, où ils sont reçus amicalement et invités au repas de gala qui précède le concours. Eurytos et ses fils, dont le nombre paraît être amplifié pour remplir l'espace disponible, sont assis à la table du banquet. Iole ne paraît point ici, car elle ne pourrait pas être assise auprès des hommes et serait placée debout à côté d'eux, comme sur le cratère corinthien. — Seconde scène : après le refus déloyal du roi, Hercule se prépare, avec l'aide de ses deux compagnons, à faire le siège du palais et à y rentrer de vive force. On pourrait se demander si le premier personnage placé à l'intérieur et tourné du côté des assaillants n'est pas Iole, mais c'est fort douteux. La négligence du trait ne permet pas d'affirmer que le peintre ait fait exprès de ne pas mettre de barbe à cette figure. Le costume, d'ailleurs, ne diffère pas de celui des hommes, et enfin les parties nues devraient être teintées en blanc, si c'était une femme. C'est plus probablement un éphèbe, un des plus jeunes fils d'Eurytos.

On remarquera sans peine le caractère légèrement caricatural que le peintre a donné à sa composition, en particulier au trio d'Hercule et de ses acolytes. Cette simple observation résume la différence essentielle qui existe entre une peinture comme celle du cratère corinthien et celle du skyphos attique : l'une est une œuvre naïve, mais sérieuse, traitant la légende avec tout le respect que comporte la renommée des personnages mis en scène; l'autre est déjà entachée d'un certain scepticisme, d'une ironie qui ne craint pas les effets comiques. Quoique dérivées d'un modèle commun, les deux œuvres sont séparées non seulement par le temps, qui a modifié la technique, le style, le dessin, mais encore par la façon d'entendre le sujet. Examinons si cette diversité est due aux peintres eux-mêmes, ou si elle n'est pas produite plutôt par une cause extérieure.

La littérature grecque est remplie d'exemples qui nous apprennent que de toutes les légendes mythiques, celle qui a le plus facilement et le plus vite dérivé vers le comique est la légende d'Hercule. Aristophane et

Euripide, qui, dans *les Grenouilles* et dans l'*Alceste*, nous ont laissé les deux plus célèbres parodies du dieu, n'avaient fait que recueillir une tradition depuis longtemps consacrée. Dès la fin du VI^e^ siècle, la création du drame satyrique amena à tourner en dérision certains traits de caractère ou certaines aventures des dieux et des héros (1). Le véritable organisateur de ce genre, Pratinas, compte dans son œuvre 32 drames satyriques contre 18 tragédies seulement. Quand Eschyle parut, il trouva déjà la scène occupée par le chœur des satyres et sa mimique burlesque; le grand tragique lui-même sacrifia au goût du jour et surpassa, dit-on, Pratinas lui-même. Dans les titres de pièces qui nous sont restés et qui s'échelonnent depuis le début du V^e^ jusqu'au IV^e^ siècle, on voit revenir souvent le nom d'Hercule ou de personnages mêlés à son histoire : *Héraclès au Ténare* (Sophocle); *Alceste*, *Busiris*, *Syleus* (Euripide); *Omphale* (Ion de Chios); *Omphale* (Achéos d'Erétrie); *Héraclès Satyrique* (Astydamas). « Héraclès », dit M. Maurice Croiset, « put être choisi comme le type de ces personnages en qui des vices de satyre se mêlaient à des vertus de héros. C'est là ce qui l'a rendu populaire et lui a valu la faveur très marquée des auteurs de drames satyriques. Il prit chez eux le nom familier d'Hérullos; cela signifie qu'on ne se gênait pas avec lui. Sa gourmandise, sa brutalité, son intempérance sensuelle étaient un sujet de rire pour le peuple, et on se gardait bien de lui en refuser le plaisir (2). »

Il faut ajouter que, dès le début du V^e^ siècle, la comédie collabore avec le drame satyrique dans cette œuvre de moquerie qui n'épargne plus rien. Epicharme le premier donna les règles du genre en créant l'intrigue, en donnant à chaque pièce comique un sujet précis, et son invention passa de Sicile en Attique, sans doute peu après les Guerres Médiques (3). On remarque aussi, dans la liste de ses œuvres, des pièces où Hercule devait avoir le rôle principal : *Busiris*, *les Noces d'Hébé*, *la folie d'Héraclès* (4).

(1) Sur l'histoire du drame satyrique, voyez le tome III de la *Littérature grecque* de MM. Alfred et Maurice Croiset, pp. 386 et suiv. Voy. aussi dans les *Monuments Grecs*, t. I, 1876, p. 25 et suiv., pl. 3, l'article de M. G. Perrot sur une représentation caricaturale d'Hercule (œnochoé de Cyrénaïque).

(2) *Ibid.*, p. 404.

(3) *Ibid.*, pp. 428, 452, 463

(4) *Ibid.*, p. 434.

De ces faits n'avons-nous pas le droit de conclure que l'influence du théâtre attique n'est peut-être pas absente de la peinture de vase que nous publions? L'époque où nous plaçons ce produit céramique, c'est-à-dire la première moitié du v^e^ siècle, est précisément celle où la parodie mythologique, sous une double forme (drames satyriques et comédies), prend un définitif essor. L'aventure d'Hercule chez Eurytos est de celles qui prêtaient à des péripéties plaisantes : la réception amicale du début, le dîner de gala, la rupture déloyale qui suit, le rôle d'amoureux évincé que joue le héros, la destruction du palais par ses mains furieuses, constituent un scenario analogue à celui de *Busiris* ou de *Syleus*, sur lequel il était aisé à un auteur comique de broder d'amusantes fantaisies. Pour se représenter les effets qu'on pouvait tirer d'un Hercule attablé chez le père d'Iole, on peut se reporter aux vers connus des *Grenouilles* d'Aristophane ou de l'*Alceste* d'Euripide, et mieux encore au fragment qui nous est conservé du *Busiris* d'Epicharme. « Rien qu'à le voir manger, c'est à en mourir de peur : grondement sourd du gosier, fracas des mâchoires, bruit sec des molaires, grincement des canines, des narines qui sifflent, des oreilles qui s'agitent (1). »

On remarquera, en outre, que sur le vase du Louvre le nombre de trois personnages opposés de part et d'autre à une sorte de chœur plus nombreux, que le souci du décor et de l'architecture paraissent indiquer des réminiscences venues de la mise en scène théâtrale. Il va sans dire que, dans notre hypothèse, ces réminiscences seraient tout à fait libres et dépourvues de précision rigoureuse : l'absence du costume scénique et du masque prouve qu'il serait fort inexact de voir là une sorte de croquis pris sur le vif. C'est une libre interprétation de la légende classique, représentée sans doute par bien d'autres monuments de peinture ou de sculpture, mais où se mêle aussi quelque souvenir particulier d'une scène de théâtre.

L'influence du théâtre, et en particulier du théâtre comique, est d'ailleurs visible sur plusieurs autres vases de la même période. Je citerai parmi les peintures à figures noires de style facile un Hercule pêchant à la ligne entre Poseidon et Hermès (2) (lécythe), une représentation de la

(1) *Ibid.*, p. 439.

(2) Lenormant et de Witte, *Élite céramographique*, III, pl. 14.

πομπή dionysiaque avec Bacchus et deux Silènes jouant de la flûte, montés sur un char en forme de bateau (1) (skyphos), un chœur d'hommes costumés en coqs et précédés d'un flûtiste (2) (amphore), deux autres chœurs composés d'éphèbes à cheval, les uns sur des oiseaux, les autres sur des dauphins (3) (skyphos de forme et de décoration identique à celui du Louvre). Parmi les peintures à figures rouges, dont le style indique aussi la première moitié du v^e^ siècle, je signalerai un Hercule dévastant les vignes de Syleus (4) (vase d'Orvieto), et plusieurs représentations d'Hercule tuant Busiris ou ses serviteurs (5). On a souvent remarqué qu'une des plus belles coupes de Brygos, Iris et Héra assaillies par une troupe de Silènes, paraissait inspirée par quelque drame satyrique (6).

Terminons en attirant l'attention sur un dernier détail. On sait combien les représentations architecturales sont rares dans la peinture grecque. Surtout dans la première moitié du v^e^ siècle, la passion de la figure humaine absorbe les artistes au point de leur faire négliger le plus souvent tout aperçu du monde extérieur. On sent plus de goût pour le décor pittoresque dans l'art archaïque du vi^e^ siècle (7). Les lécythes blancs de la seconde moitié du v^e^ siècle laissent entrevoir, sinon l'architecture privée, du moins l'aspect des monuments funéraires (8). De même, la série des grands vases apuliens permet de reconstituer assez fidèlement l'image des architectures théâtrales et funéraires du iv^e^ siècle (9). C'est donc un document assez rare et précieux que cette peinture de skyphos qui met probablement sous nos yeux une maison grecque telle qu'elle existait aux environs des Guerres Médiques. On y distingue fort bien le

(1) Dümmler, *Skenische Vasenbilder*, dans le *Rheinisches Museum*, t. XLIII, 1888, p. 355 à 359.

(2) Gerhard, *Trinkschal. und Gefässe*, pl. 30, n° 1.

(3) *Bullettino Napoletano*, n. s., t. V, pl. 7.

(4) *Monumenti dell' Inst.*, t. XI, pl. 50; *Annali*, 1883, p. 59.

(5) Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce pr.*, t. I, p. 380.

(6) Klein, *Meistersignaturen*, p. 183, n° 8.

(7) Je rappellerai entre autres la fameuse coupe d'Arcésilas avec le roi de Cyrène assis sur le pont d'un bateau que l'on charge de silphium (Babelon, *Cabinet des Antiques*, pl. 12), une autre coupe cyrénéenne représentant le combat de Cadmos contre le dragon près d'un édifice religieux (*Arch. Zeitung*, 1881, pl. 12, n° 2), le cratère corinthien où l'on voit Amphiaraos montant en char devant son palais (*Vasensamml. Berlin*, n° 1655), etc.

(8) E. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques*, p. 52-56.

(9) Vogel, *Scenen euripideischer Tragœdien in griech. Vasengemaelden*, Leipzig, 1886.

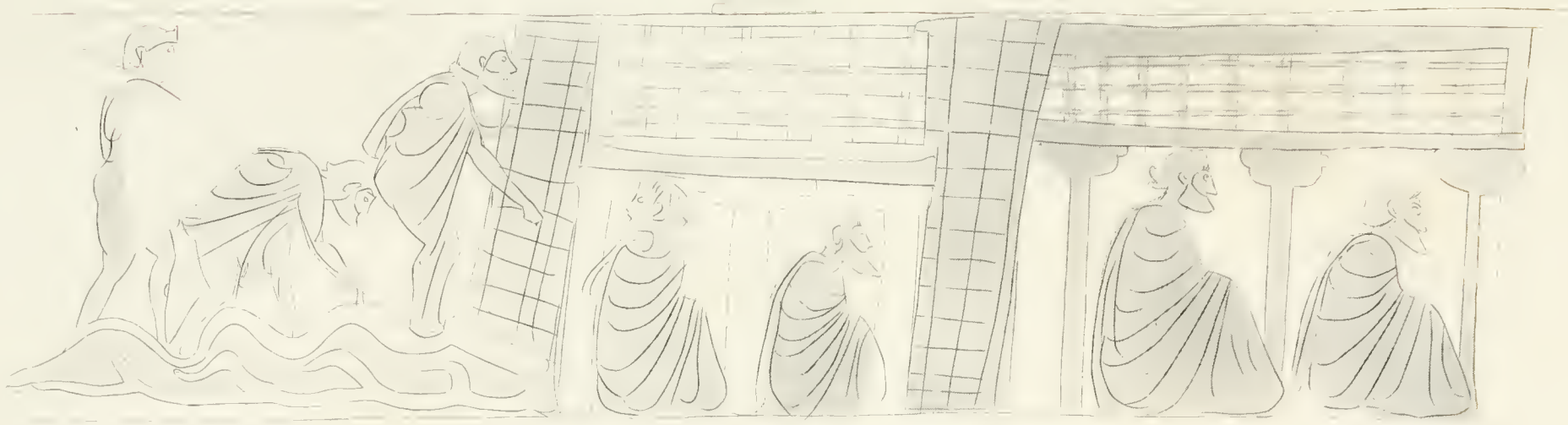
péristyle à colonnes qui formait le centre de l'habitation, avec le premier étage garni de balcons qui donnaient sur la cour intérieure (1).

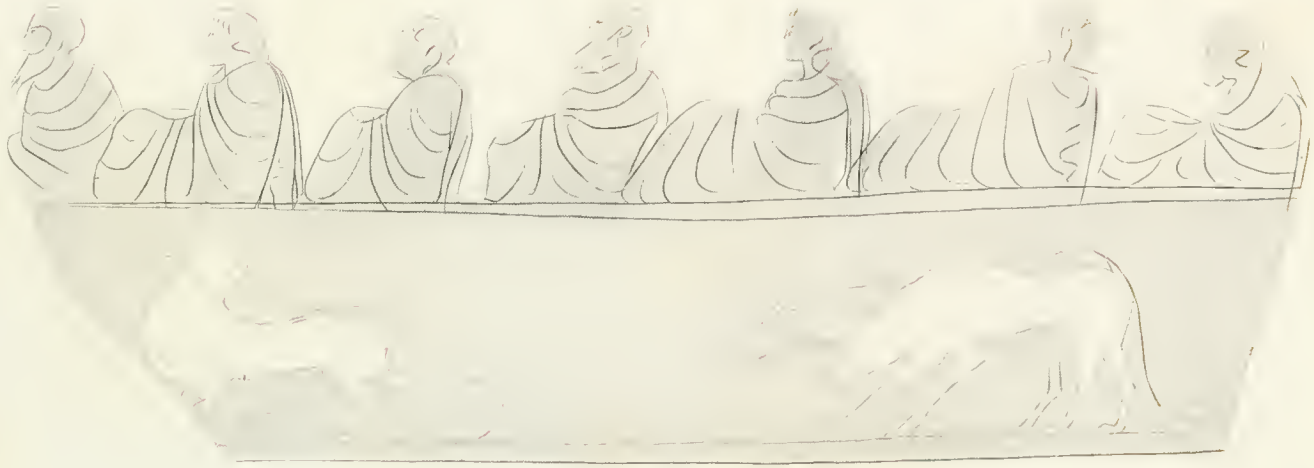
Il serait intéressant de savoir si le peintre a voulu ici donner l'idée d'une maison à deux péristyles successifs, car on croit généralement que l'habitation grecque à deux péristyles date seulement de l'époque hellénistique (2); le vase du Louvre rend cette opinion un peu plus douteuse et il serait possible que les demeures luxueuses du v^e^ siècle eussent déjà connu ce perfectionnement. Toutefois, la perspective très conventionnelle du dessin empêche d'être affirmatif sur ce point, car si l'on dessine les différentes parties d'un seul péristyle en les mettant bout à bout, on obtient à peu près le développement que le skyphos du Louvre met sous nos yeux : paroi pleine (entrée), portique de colonnes surmonté d'un balcon (côté gauche du péristyle), paroi pleine (fond de la cour), second portique de colonnes surmonté d'un balcon (côté droit du péristyle). En un mot, on aurait la vraie forme de la maison en repliant parallèlement l'une à l'autre les deux parties longues (portiques) et en mettant face à face, perpendiculaires aux précédentes, les deux parties étroites (parties pleines).

(1) Comparez une peinture de vase campanien qui montre une disposition analogue; Saglio, *Dict. des Antiquités*, II, p. 345, fig. 2501, article *Domus* (Monceaux).

(2) Monceaux, *ibid.*, p. 348.

Paris. — Typographie Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 31275.





MONUMENTS GRECS

PUBLIÉS

PAR L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

EN FRANCE

96e 23-25 1895-1897.

UN BRONZE GREC DU BRITISH MUSEUM

PAR M. ANDRÉ JOUBIN

(PL. 15)

Les *Monuments grecs* se sont occupés à plusieurs reprises des questions relatives aux miroirs grecs (1). Les lecteurs de ce recueil nous sauront gré de leur présenter encore une charmante statuette en bronze du British Museum (2), qui se rattache à la série de ces petits objets. Elle représente un athlète se frottant d'huile, du type connu dans la statuaire antique sous le nom de l'« Enchriomenos ». Le piédestal sur lequel il se dresse, l'attache courbe (3) qui s'insère sur le sommet de la tête, expliquent suffisamment la destination de la statuette : elle servait de pied à un miroir circulaire. Voilà résolue d'abord une difficulté de détail. Dans tous les miroirs archaïques connus jusqu'ici, ce sont d'élégantes statuettes

(1) 1873, p. 23-30 (Dumont). — 1891, 2, p. 1-33 (Michon). On trouvera une bibliographie complète du sujet dans le *Catalogue des bronzes d'art de la Société archéologique d'Athènes*, p. 28 et p. 36 et suiv. (De Ridder.)

(2) De la collection Payne Knight cette statuette est passée au British Museum. La provenance en est malheureusement inconnue. Hauteur totale du monument, 0 m. 248; hauteur mesurée du sommet de la tête à la plante des pieds, 0 m. 195. J'adresse tous mes remerciements à M. Murray qui a bien voulu m'autoriser à publier ce monument.

(3) Cette attache en forme de chapiteau ionique est décorée de deux volutes gravées à la pointe.

féminines drapées, dites d'Aphrodite, qui servent de support (1). Les exemplaires soutenus par des « Apollons » sont en général d'époque postérieure (2), et comme ils sont tous dépourvus de base, on pouvait douter qu'ils servissent de pieds de miroir, mais y voir plutôt des manches qui s'adaptaient à toutes sortes d'ustensiles (3). Il faut reconnaître maintenant que concurremment aux figures du type féminin, les statuettes du type masculin étaient employées comme supports de miroir dès le v^e^ siècle.

D'ailleurs le sujet de l'athlète se frottant d'huile était parfaitement approprié ou, comme on dit, idoine à l'objet. Quoi de plus naturel que de s'inspirer, pour la décoration des miroirs, d'attitudes et de mouvements en usage dans la palestre? L'artisan, qui ne fit sans doute que reproduire une œuvre célèbre contemporaine, nous donne, par le style de son travail, une haute idée de la valeur de l'original. L'impression d'ensemble qui se dégage de la statuette est celle de la perfection du corps humain (4), de la vigueur élégante jointe à l'harmonie des formes. L'artiste a choisi, pour le représenter, le moment de la plus grande splendeur humaine, celui où le jeune homme vient de sortir de l'enfance (5); ses formes complètement développées conservent pourtant toutes les finesses de l'adolescence, et ses chairs sobres et fermes ne présentent point encore les plénitudes un peu épaisses de l'athlète mûr, comme le Doryphore. Son corps, élancé mais solide, offre d'exactes proportions : la carrure des épaules fait valoir la finesse de la taille et des hanches que prolongent de longues jambes aux muscles fins; ainsi le corps s'élargit doucement depuis la base pour s'épanouir dans une large et vigoureuse poitrine. Heureux pays où peut croître une pareille beauté, où la matière

(1) Un miroir d'Égine (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1895, pl. 7) dont le support est formé par une femme debout, nue, vêtue d'un court caleçon, de style archaïque, forme comme un intermédiaire entre les deux catégories.

(2) De Ridder (*op. c.*, p. 36, n. 4) signale un *Apollon archaïque*, mais sans dire s'il servait de manche de miroir.

(3) Pottier, dans Dumont et Chaplain : *Les céramiques de la Grèce propre*, t. II, p. 254.

(4) La photographie a déformé les avant-bras qui paraissent hors de proportion avec le reste du corps. En effet il a fallu mettre au point sur la figure, et les avant-bras, qui dépassent, ont été beaucoup trop grossis.

(5) La taille est moyenne; elle est d'un peu plus de 7 têtes, ce qui donne — la tête ayant en général de 22 à 23 centimètres, — environ 1 m. 60.

humaine, assouplie par des exercices réglés, peut prendre des formes aussi harmonieuses !

L'artiste, maître de la forme, l'est beaucoup moins du mouvement, et l'attitude qu'il donne à son personnage prête à de sérieuses critiques. Il voulait représenter un athlète qui, avant la lutte, s'enduit le corps d'huile ; sans doute il a bien mis dans la main droite de l'athlète un flacon d'huile, et la main gauche grande ouverte et tendue ne laisse aucun doute sur les intentions de l'artiste. Mais, s'il nous fait comprendre son idée, il ne l'exprime qu'à demi ou même point du tout. Ce jeune homme debout, dans l'attitude de la marche, la jambe droite légèrement avancée, la tête droite, le regard fixe, n'a, d'un athlète qui s'oint d'huile, que la fiole qu'il tient à la main. En réalité, l'artiste qui possédait à fond la science de l'anatomie humaine (1), qui avait découvert les conditions d'équilibre du corps au repos, s'est arrêté devant une difficulté nouvelle : il ignorait les lois du mouvement de ce corps et la déformation produite dans tous ses muscles par l'action la plus simple, la moins violente qu'on puisse imaginer, celle d'un homme qui verse de l'huile dans sa main. Pour résoudre ce problème, il s'est contenté de mettre en mouvement les deux bras, sans se rendre compte que ce mouvement des bras doit entraîner celui du corps et en modifier l'attitude. De là, le désaccord entre l'attitude du personnage et l'action qu'il accomplit. Il suffirait de ramener le long du corps ces bras un peu embarrassés, pour obtenir l'image d'un jeune dieu, ou d'un athlète au repos.

Cette inexpérience dans la représentation des mouvements trahit assez l'archaïsme de l'œuvre pour que nous en cherchions l'auteur dans la première partie du v^e^ siècle. L'examen de quelques détails nous permettra peut-être de préciser davantage. Malheureusement notre connaissance de la statuaire primitive est si incomplète, l'emploi que nous faisons des noms et des écoles conservés par la tradition, si hypothétique, que nous n'arrivons guère, quand nous voulons serrer la vérité, qu'à des résultats négatifs. Dans le groupe des sculptures archaïques trouvées dans la Grèce propre et en particulier à Athènes, on a séparé des œuvres d'origine ou

(1) Noter le modelé des muscles abdominaux, l'indication de la ligne médiane de l'abdomen et des intersections aponévrotiques du droit antérieur.

de goût attique un certain nombre de monuments d'un style manifestement différent; on les a attribués, faute de mieux, au Péloponèse, on les a répartis entre les écoles d'Argos et de Sicyone (1), on a même retrouvé dans l'une de ces statuettes (2) le style et le canon d'Hagélaïdas, le maître et le précurseur de Polyclète. Ces hypothèses ont du moins le mérite de faciliter le classement des œuvres nouvelles. Ainsi, il n'est pas douteux qu'il faille rattacher notre bronze à ce groupe de sculptures « péloponésiennes » (3) et parmi elles, les analogies ne manqueraient point avec notre bronze. La plus notable, je la trouve dans une célèbre tête en bronze (4) provenant de l'Acropole d'Athènes ; même forme caractéristique de la tête, avec ses larges surfaces droites, même forme des yeux aux larges paupières, même regard dirigé en avant, même menton plein, même expression grave, produite par l'avancement de la lèvre inférieure. Cette expression sévère, commune à d'autres œuvres dont les plus connues sont le boudeur et la boudeuse de l'Acropole (5), peut passer pour la marque de cet art péloponésien.

Elle est surtout caractéristique dans les sculptures d'Olympie, et si l'on veut replacer dans son milieu le bronze du British Museum, c'est là qu'on peut retrouver des airs de famille qui en établissent la parenté. Restituez par la pensée l'original dont il est une réduction, et comparez-le au grand Apollon du fronton occidental, vous serez frappé des analogies que présentent les deux œuvres. Vous direz que le bronzier procède directement du sculpteur d'Olympie, dont il a conservé le style grave, l'amour des attitudes nobles et des gestes amples; vous reconnaîtrez qu'il a perfectionné les formes en les assouplissant, mais qu'il s'est arrêté comme lui au problème du mouvement et de l'expression dans le mouvement. Je me représente fort bien cette statue de l' « Enchriomenos » décorant l'Altis d'Olympie dix ans après l'achèvement des frontons, aux environs de 450. Faut-il maintenant citer un nom et chercher dans la

(1) Bronze Sciarra, *Röm. Mitth.* II (1887, p. 90).

(2) Statuette de Ligourio, Furtwängler, 50e *Programm zum Winckelmann's Feste.*

(3) La comparaison de notre bronze avec l'*Idolino*, par exemple, montre bien la distinction que nous voulons faire entre le style attique et le style péloponésien.

(4) Collignon, *Sculpture grecque*, I, fig. 163.

(5) Collignon, *Sculpture*, I, pl. VI et fig. 184.

liste des artistes dont il ne nous reste rien quelque candidat aux titres suffisants pour lui attribuer la paternité de cette œuvre? Malheureusement les plus intéressants sont déjà retenus ailleurs. Je regrette notamment que le nom d'Hagélaïdas soit lié au petit bronze de Ligourio; mais il vaut autant le lui laisser, car toutes ces attributions ne signifient pas grand'chose. Tout ce que l'on peut dire, c'est que s'il est une école à laquelle on puisse rattacher notre bronze, c'est l'école d'Argos. Tout concourt à cette conclusion : le sujet, qui s'accorde avec la tradition des artistes argiens, la technique et le style qui annoncent déjà l'art de Polyclète, les ressemblances avec la sculpture d'Olympie où le bon sens commande de voir une œuvre des sculpteurs d'Argos, enfin les transformations que les sculpteurs argiens firent subir dans la suite au type même de l' « Enchriomenos ».

Nombreuses sont les statues d' « Enchriomenos » qui nous ont été conservées (1); plus nombreuses encore doivent être celles qui ont complètement disparu, autant que nous permettent d'en juger les terres cuites, les bronzes, les peintures qui les reproduisent. C'était un sujet fort commun, qui a dû inspirer à toutes les époques les artistes, sculpteurs, modeleurs ou simples marbriers; le placement en était assuré dans toutes les palestres. Aussi serait-ce une raison pour ne pas vouloir à toute force mettre un nom d'artiste sur chacun des exemplaires de l'« Enchriomenos » qui nous sont parvenus. On peut du moins les répartir en deux groupes (2), un groupe attique représenté par la statue de Munich (Collignon, *Sculpture*, I, fig. 249) et le torse de Dresde (Friedrichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, 463) avec leurs répliques, et un groupe polyclétéen représenté par l'athlète de Petworth (Furtwängler, *Meisterwerke*, éd. angl., fig. 107). Le bronze du British Museum a le mérite d'être anté-

(1) La bibliographie de l'Enchriomenos se trouve, par ordre de dates, dans les trois ouvrages suivants :

1° Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, I, p. 450.

2° Bloch, *Röm. Mitth.*, 1892, p. 81.

3° Furtwängler, *Meisterwerke*, éd. angl., p. 259.

(2) La question est parfaitement élucidée par Furtwängler (*op. c.*). On pourrait peut-être discuter la distinction radicale que fait F. entre le torse de Dresde et la statue de Munich, mais ce n'en est pas ici le lieu. Quant à la reconstitution de l'*Athlète de Florence* par Bloch (*op. c.*) elle est inacceptable. Cet athlète qui remplit sa burette est aussi ridicule que l'athlète amateur de poliches, qu'il prétend remplacer.

rieur à ces deux séries de statues, et par là de nous avoir conservé le type primitif et, vraisemblablement, le plus ancien, de l' « Enchriomenos ». Nous avons dit plus haut combien le mouvement était encore gauche, si gauche que ce timide écartement des bras paraissait une trouvaille d'un artiste encore inexpérimenté. Mais l'idée n'était pas perdue, et il est intéressant de voir comment les sculpteurs du Ve et du IVe siècle en perfectionnèrent l'expression. Les Attiques et les Argiens la transformèrent suivant leurs génies particuliers, les premiers dans le sens pittoresque et réaliste, comme Myron, dont on a cru reconnaître le style dans l'athlète de Munich. Polyclète (1) s'est moins écarté de la tradition argienne. De notre bronze, il a gardé, dans l'athlète de Petworth, l'attitude de la marche, la noblesse et la gravité des gestes; mais il a résolu le problème que son prédécesseur n'avait osé aborder, celui de la modification des formes humaines par le mouvement : cette main droite relevée pour verser l'huile dans la main gauche a déplacé tous les membres et tous les muscles du corps, depuis les pieds jusqu'à la tête; ce résultat marque bien l'originalité propre de Polyclète et la place éminente qu'il occupe dans l'école argienne, après ses devanciers. La recherche et la création de types nouveaux ne semble pas avoir été la caractéristique de son talent. Son génie plus abstrait s'est attaché surtout aux problèmes si complexes de la mécanique humaine. La découverte de ses lois et l'application qu'il en fit aux types qu'avaient créés ses prédécesseurs suffisaient à les transformer et à les renouveler, et assuraient à leur auteur une belle part d'originalité. Envisagée de ce point de vue, l'œuvre de Polyclète apparaît infiniment neuve et féconde, puisqu'elle initiait l'art grec à la recherche scientifique, jamais épuisée, des lois du mouvement. Le bronze du British Museum nous a permis de saisir sur le vif la nature des découvertes de ce grand artiste, et ce n'est pas un des moindres mérites de cette statuette d'éclairer ainsi un des aspects les plus curieux de l'esprit grec et de mieux faire comprendre le rôle que Polyclète a joué dans le développement de la sculpture grecque.

(1) Par Polyclète, nous entendons simplement la tradition polyclétéenne.

LE CRATÈRE D'ORVIETO

ET LES JEUX DE PHYSIONOMIE

DANS LA CÉRAMIQUE GRECQUE

Par M. Paul Girard

C'est une opinion assez communément admise encore aujourd'hui, que les Grecs ont ignoré l'art d'animer la figure humaine en y rendant sensible la vie de l'âme. Pourtant, depuis que nous connaissons mieux leur sculpture, que nous la jugeons d'après des spécimens authentiques, trouvés en Grèce même, et non plus d'après des copies ou des imitations romaines, que nous sommes plus familiers avec leurs arts industriels, si vivants et si libres dans leurs moindres fantaisies, que nous regardons, enfin, les monuments de plus près et portons dans les études archéologiques une observation plus pénétrante et plus précise, nous commençons à nous apercevoir que cette impuissance n'a existé chez eux qu'à l'origine, que de bonne heure ils ont cherché à la vaincre et à faire transparaître sur le visage de l'homme certains « états d'âme » permanents, ou certains troubles passagers, effets de la souffrance physique ou de la passion. Mais leurs efforts dans ce sens sont restés longtemps timides: leurs moyens d'expression n'ont abouti que tard, s'ils y ont abouti, à ces combinaisons savantes de colorations ou de lignes où se joue la virtuosité des plus humbles de nos artistes. Ils n'en n'ont pas moins le mérite d'avoir réalisé bien avant nous ce progrès si considérable dans les arts du dessin, qui consiste à accorder les traits d'un personnage avec son caractère ou avec les émotions intimes qu'il est censé ressentir. C'est dans leur céramique,

reflet de leur grande peinture, mais qui a su aussi s'en affranchir, avoir ses procédés, son esthétique à elle, qu'il faut surtout étudier ces tentatives pour rendre les nuances variées de la physionomie. Nous voudrions montrer l'intérêt qu'elle peut offrir, quand on la considère à ce point de vue tout spécial, en prenant pour exemple un des plus beaux vases du Louvre, ce cratère du v^e^ siècle généralement connu des archéologues sous le nom de *cratère d'Orvieto*.

I

Une question se pose avant d'en aborder l'examen, c'est celle de savoir quand commence à se manifester, dans la peinture de vases, ce souci de l'expression. N'apparaît-il qu'au v^e^ siècle? Ne remonte-t-il pas beaucoup plus haut? Est-il même une qualité qui soit propre au génie grec et n'en trouve-t-on aucune trace chez des peuples plus anciennement civilisés, comme les Égyptiens et les Assyriens?

Il semble que l'Égypte, si réaliste, et qui a su donner à la représentation de la figure humaine une vie si intense, ait dû connaître et pratiquer la science délicate des jeux de physionomie. M. Maspero veut bien me signaler, avec son obligeance habituelle, quelques monuments qui tendraient à confirmer cette hypothèse. Parmi les scènes peintes du tombeau de Nefer-Hotep, quelques-unes, reproduites en couleur par Wilkinson, sont, pour l'objet qui nous occupe, particulièrement intéressantes (1). L'une d'elles est une scène d'offrande dans laquelle figure une négresse agenouillée, qui baisse la tête, mais dont le regard, dirigé vers le haut de la composition, exprime assez nettement le désir de voir ce qui se passe au-dessus d'elle. Il y aurait donc là un effort pour peindre la curiosité. Le registre supérieur montre une petite barque accostée par une plus grande et dont tout le chargement est culbuté par ce choc; les personnages qui la montent sont animés de physionomies différentes et très expressives, qui répondent aux émotions diverses que provoque chez eux cet accident. La planche de Wilkinson ne donne naturellement aucune idée de pareilles minuties; il faut, pour les saisir, examiner les originaux, mais là, paraît-il, elles sautent aux

(1) Wilkinson-Birch, *The manners and customs of the ancient Egytians*, III, p. 447 et suiv., pl. LXVII.

yeux, surtout dans la rencontre des deux embarcations, où la surprise et l'effroi des matelots frappent les observateurs les plus superficiels.

Un peuple aussi bien doué que les Égyptiens pour la caricature, ne pouvait manquer d'y transporter certaines nuances d'expression que révèle l'observation attentive de la réalité. Sur un papyrus de Turin, illustré de scènes érotiques impossibles à décrire (1), on voit une femme assise, dont le corps est de face et le visage de profil, tourné vers la droite ; l'œil, dessiné de face, cherche visiblement à suivre les mouvements d'un personnage figuré à gauche, et ce phénomène d'attention est rendu par la place donnée à l'iris, lequel, reculé vers l'angle externe de l'œil, montre bien que c'est à gauche qu'est dirigé le regard, contrairement à ce que paraît indiquer la position de la tête. Le même papyrus offre l'image d'un homme chauve qui semble repousser avec horreur les agaceries lascives d'une femme placée devant lui ; les deux mains en avant, le visage de profil et violemment détourné, il marque sa répulsion par une ouverture très sensible de la bouche, de laquelle s'échappe évidemment un cri.

Il serait sans doute possible de réunir d'autres témoignages, à condition de ne rien exagérer. La saisissante individualité de certaines figures égyptiennes fait que nous sommes portés à y voir des intentions que n'ont pas eues ceux qui les ont modelées ou peintes ; nous leur prêtons plus de sentiment que ne leur en ont donné leurs auteurs, et c'est souvent à de simples artifices de technique qu'est due telle expression que nous admirons dans les plus belles. Les artistes des bords du Nil n'ont point été d'aussi profonds psychologues. D'une manière générale, on peut dire qu'ils ont ignoré l'art de peindre les visages *en action ;* s'ils l'ont essayé dans quelques-unes de leurs œuvres, ce sont là des tentatives qui restent isolées. Encore de telles hardiesses ne se rencontrent-elles que dans les figures secondaires ; dès qu'un personnage a quelque dignité, ses traits reprennent l'impassibilité traditionnelle. Leurs scènes de deuil elles-mêmes sont sereines, témoin ce beau bas-relief funéraire exposé depuis peu au Louvre, et où l'on remarque une pleureuse qui porte la main à sa tête, suivant le geste consacré, sans que rien sur son visage trahisse la

(1) Rossi et Pleyte, *Papyrus de Turin, fac-similés*, pl. CXLV (19e ou 20e dynastie).

douleur (1). Il est vrai que l'enluminure pouvait suppléer à l'insuffisance du modelé : on distingue quelquefois, dans les figures de ce genre, quand elles ont conservé des traces de peinture, trois petits traits placés au-dessous de l'œil et qui simulent des larmes ; mais on ne saurait faire rentrer ces indications rudimentaires dans la catégorie des jeux de physionomie.

Plus encore que les Égyptiens, les Assyriens paraissent n'avoir conçu le visage qu'immobile : soit impuissance, soit que nous n'ayons d'eux, à part quelques exceptions, que des représentations d'un caractère officiel, où la gravité était de règle, leur art ne nous fournit aucun indice attestant la préoccupation, dans les scènes de violence, de réfléchir cette violence sur les traits de leurs personnages.

II

Ce sont les Grecs qui, les premiers, avec leur réalisme et leur disposition naturelle à saisir le côté dramatique des choses, ont compris l'importance des jeux de physionomie. Les tableaux tracés sur leurs vases peints nous les montrent, de bonne heure, s'efforçant de les rendre. Sans chercher tout d'abord à peindre des visages expressifs dans des actions déterminées, ils semblent avoir eu le souci d'indiquer certaines nuances d'expression très générales, telles que la différence du regard chez l'homme et chez la femme. C'est ainsi que dans leur céramique à figures noires, ils ont donné, chez l'homme, un développement exagéré à l'iris en le traduisant par un cercle incisé qui déborde les paupières et au centre duquel apparaît la pupille, figurée par un cercle plus petit, tandis que, chez la femme, l'œil se réduit à un ovale très allongé contenant l'iris sous la forme d'un point noir tracé au pinceau, et qui s'enlève vigoureusement sur la teinte blanche du visage (2). Ces partis pris avaient

(1) Musée égyptien du Louvre, Salle du rez-de-chaussée ; bas-relief ornant une des faces du pilier que surmonte un énorme chapiteau hathorique (Thèbes, 18e dynastie).

(2) Au centre de ce point noir se trouve quelquefois une pupille incisée. — La plupart de ces détails ont été étudiés par M. Pottier, qui veut bien m'autoriser à reproduire ici ses remarques, dans son cours de l'École du Louvre, particulièrement dans les leçons du 15 et du 22 mai 1895. Cf. Pottier, *Céramiques de la Grèce propre* de Dumont et Chaplain, I, p. 326, n° 3.

pour but de marquer chez l'homme un regard plus vif, chez la femme un regard plus doux et d'une intensité de vie moindre. Cette règle, assurément, n'est pas toujours observée, mais quand on la viole, ce n'est pas toujours l'effet du hasard. Dans certaines figures féminines, l'œil est parfois dessiné comme dans les figures d'hommes, avec l'iris dépassant les paupières et la pupille indiquée dans cet iris : c'est qu'alors nous avons affaire à des monstres, oiseaux à tête de femme ou sphinx ailés, dont le regard est censé briller d'un éclat tout spécial (1). En revanche, sur les vases de fabrication ionienne, l'œil viril est souvent ovale, comme si l'artiste avait voulu lui communiquer quelque chose de la douceur du regard féminin (2). Il l'est également sur d'autres vases, dans des figures de vieillards ou d'éphèbes où il semble qu'on ait cherché à exprimer un regard moins perçant que celui de l'âge mûr (3).

Il y a des cas où l'œil ovale, chez l'homme, paraît indiquer la douleur morale ; nous sommes dès lors en présence de véritables jeux de physionomie. On connaît la plaque funéraire du Louvre qui représente une πρόθεσις et sur laquelle des inscriptions peintes notent avec une si minutieuse précision le degré de parenté de chacun des personnages présents avec le mort (4). Dans cette scène, les hommes, qui se lamentent et poussent des exclamations variées, ont tous l'œil ovale (5). Il en est de même sur un vase où l'on voit Énée fuyant Troie avec le vieil Anchise sur ses épaules ; la forme ovale de son œil semble traduire l'affliction profonde dont il est accablé (6).

Mais c'est surtout dans les représentations de mourants que l'œil ovale

(1) Louvre, Salle L, nos 147 et 155 ; Salle E, n° 725. Dans ces peintures il n'y a pas de retouches blanches ; tous les traits de l'œil sont indiqués au moyen d'incisions.

(2) Louvre, Salle E, nos 686 et 812 ; Salle F, n° 137.

(3) Louvre, passage entre la Salle E et la Salle F, n° 751 ; Salle E, n° 698 : profil d'éphèbe à l'œil ovale, avec iris non débordant et pupille indiquée dans l'iris, le tout incisé. Il est vrai que, devant ce personnage, se trouve un homme barbu, par conséquent plus âgé, dont l'œil est également ovale. La scène représente la chasse du sanglier de Calydon.

(4) Louvre, Salle L, n° 4. Cf. Duruy, *Hist. des Grecs*, I, p. 173.

(5) Dans une scène identique (*Antike Denkmäler*, II, pl. XI, n° 2), on aperçoit au contraire un homme avec l'œil dessiné suivant le procédé ordinaire. Ces contradictions sont nombreuses ; on n'en saurait rien conclure contre l'hypothèse que je propose relativement à la plaque du Louvre.

(6) Louvre, Salle F, n° 256.

a une signification sur laquelle on ne peut se méprendre. Considérez cette figure d'Encélade frappé par Athéna (fig. 1), laquelle, tenant d'une main le cimier du casque de son adversaire, lui assène, de l'autre, de grands coups d'épée. Le géant, tombé sur un genou, se défend faiblement; une longue estafilade, tracée en rouge, lui barre la poitrine; son œil en amande, où l'iris est engagé sous la paupière supérieure, et sur lequel descend la nuit, fait songer à la formule homérique si fréquente dans l'*Iliade*,

Fig. 1.

τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν (1).

Dans la mort, l'ovale de l'œil s'accentue encore et l'absence totale de pupille et d'iris indique la suppression complète du regard. C'est ce que prouve une belle hydrie corinthienne où l'on voit le corps d'Achille couché sur un lit funèbre qu'entourent les Néréides; l'œil du héros, figuré par une amande très allongée, sans aucun trait à l'intérieur, ne saurait laisser de doute sur l'intention du peintre (2). Mais il est une façon moins naïve de peindre la mort, c'est celle qui consiste à représenter l'œil entièrement fermé. Dans ce cas, pour bien marquer que la paupière supérieure est abaissée, on en figure les cils à l'aide de quelques incisions. Ce procédé est très sensible dans la scène que nous reproduisons (fig. 2), et qui

(1) Louvre, passage entre la Salle E et la Salle F, n° 753. Notre dessin reproduit à un millimètre près les dimensions de l'original. Il en est de même des figures 2 et 3. — A rapprocher : même vitrine, n° 754, combat de deux guerriers; entre eux, guerrier étendu à terre, mourant; il a l'œil ovale et l'iris engagé sous la paupière supérieure.

(2) Louvre, Salle E, n° 643. Cf. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, p. 59, pl. LI. — A rapprocher : même Salle, n° 808, combat d'Héraclès contre les Amazones : Amazone gisant à terre, dans une posture étrangement tourmentée; elle a l'œil ovale, sans indication d'iris. Dans cette peinture, les Amazones ont l'œil fait comme les hommes. Cf. *Jahrbuch*, 1893, pl. 1, A, l'œil de Polyxène immolée sur le tombeau d'Achille (amphore à figures noires de la Collection Bourguignon, à Naples).

montre un mort étendu sur son lit de parade entre deux femmes occupées à le pleurer (1).

Parmi les signes qu'emploie la céramique à figures noires pour exprimer les nuances de la physionomie, il faut ranger la bouche ouverte. Les exemples de bouches ouvertes ou entr'ouvertes sont très nombreux sur les vases de style archaïque, mais la timidité de cette indication, souvent si fugitive qu'on est tenté de l'attribuer au hasard, et la variété des sentiments qu'elle semble avoir la prétention de traduire, en rendent l'interprétation particulièrement délicate (2). Il paraît bien, dans certains

Fig. 2. — Scène de lamentation funèbre.

cas, que l'hésitation ne soit pas permise. Une curieuse amphore attique, qui appartient à la série des plus anciens vases à représentation mythologique, figure Héraclès poursuivant le centaure Nessos, et, d'une main, le saisissant par les cheveux, de l'autre, levant sur lui son épée ; le monstre, la tête rejetée en arrière, ouvre la bouche comme s'il poussait un cri, et sa terreur, qu'indique ce trait, contraste avec le calme de son adversaire, dont le visage est impassible (3).

(1) Louvre, Salle L, vitrine du milieu, sans numéro : plaque funéraire. — A rapprocher : même vitrine, la plaque funéraire mentionnée plus haut (n° 4), où l'œil du mort est également fermé et les cils indiqués par des incisions ; Salle F, n° 6, hydrie à figures noires représentant deux guerriers combattant : entre eux, guerrier tombé, le visage tourné vers la terre ; il a l'œil fermé, avec cils apparents. — Cf. les représentations de personnages endormis. Voir, à titre de spécimen, Salle F, n° 208, le géant Alkyoneus. Il est à remarquer que, dans la peinture archaïque, qu'il s'agisse du sommeil ou de la mort, l'œil clos est en général indiqué par un trait convexe (⌒) tandis que, sur les vases à figures rouges, on reste plus fidèle à la nature en l'indiquant par un trait concave (⌣).

(2) Il faut exclure les personnages chantants, chez lesquels la bouche entr'ouverte n'est pas, proprement, un jeu de physionomie, pas plus que n'en est un, sur les vases à figures rouges, la joue gonflée des joueurs de flûte.

(3) *Antike Denkmäler*, I, pl. LVII. — A rapprocher : Louvre, Salle F, n° 39, Héraclès

Quelquefois, la bouche ouverte exprime la passion. Sur une œnochoé du Louvre où l'on voit représentée la querelle d'Ajax et d'Ulysse se disputant les armes d'Achille, un personnage barbu tente de séparer les deux ennemis, et sa bouche entr'ouverte semble un indice de la chaleur qu'il met à les écarter l'un de l'autre et, probablement aussi, à essayer de les convaincre (1). Mais c'est principalement chez les morts et chez les mourants que ce signe a une valeur vraiment expressive (2). Il arrive parfois que les dents sont indiquées, comme on peut s'en rendre compte par notre figure 3, empruntée à un petit aryballe corinthien de fabrication fort soignée, et que décore une chasse au sanglier de Calydon. Entre les pattes de l'animal est étendu un homme mort, à l'œil sans regard; dans sa bouche entr'ouverte, on distingue d'énormes dents (3).

Fig. 3.

Ces remarques suffisent pour prouver que la céramique d'ancien style n'a point été étrangère dans ses tableaux au souci d'accorder les traits des personnages avec l'état de passion ou d'affection physique où elle les représentait. Sans doute, ces audaces sont des exceptions; la plupart du temps, les émotions ne se trahissent par aucune altération de visage,

apportant à Eurysthée le sanglier d'Érymanthe; Eurysthée, dans son pithos, lève les bras en l'air et ouvre la bouche avec une expression très visible de terreur; etc.

(1) Louvre, Salle F, n° 340.

(2) Dans la scène signalée plus haut (*Jahrbuch*, 1893, pl. 1, A), Polyxène morte a la bouche entr'ouverte. Sur le même vase (B), un guerrier tombé sur un genou, et qui paraît blessé, ouvre largement la bouche.

(3) Louvre, Salle E, n° 612 *bis*. Cf. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, p. 52, pl. XLIII. — A rapprocher : *Antike Denkmaler*, II, pl. XXIV, n° 15, fragment de plaque corinthienne du musée de Berlin, représentant une tête d'homme avec la bouche entr'ouverte et deux rangées de dents très apparentes; l'œil est ovale et l'iris légèrement engagé sous la paupière supérieure. — La douleur physique est rendue quelquefois aussi par la bouche entr'ouverte, avec indication des dents. Voy. *Jahrbuch*, 1895, *Arch. Anzeiger*, p. 35, fig. 9, un vase béotien à figures noires représentant Ulysse et ses compagnons aveuglant Polyphème; le cyclope, qui a deux yeux, et non un œil unique au milieu du front, est couché, le visage de face; le nez épaté, la moustache tombante, le menton garni d'une barbe épaisse, il entr'ouvre une bouche qui laisse voir une double rangée de dents. Mais je ne sais si ce tableau peut être qualifié, à proprement parler, d'archaïque; il semble appartenir à cette catégorie de représentations béotiennes à figures noires qui trahissent l'influence d'une technique plus avancée, et dont la fabrication se prolonge assez avant dans la période des vases à figures rouges.

et dans les scènes de combat, en particulier, le contraste est frappant entre la violence des gestes et la sérénité des physionomies. Mais c'est assez qu'à une époque où la sculpture, en fait d'expression, ne connaissait guère que le sourire conventionnel, on rencontre sur les vases peints quelques essais plus hardis, pour qu'il soit permis d'affirmer que, très tôt, les Grecs ont porté dans leur art ce sentiment et ce goût de la réalité dramatique, dont témoignent les premiers monuments de leur littérature, et qui sont au nombre des caractères distinctifs de leur race. La céramique, en cela, fut-elle influencée par la grande peinture? Il existait certainement, dès le commencement du VI^e^ siècle, des fresques célèbres dont les vases ne sont qu'une imitation, et malgré les textes de Pline qui rapportent l'invention des jeux de physionomie à Cimon de Cléonées et surtout à Polygnote, il y a lieu de penser que des peintres tout à fait archaïques, comme Eumarès, s'y étaient déjà timidement essayés (1). Ce progrès leur était relativement aisé; ils n'avaient pas à vaincre les difficultés du modelé, et le même esprit aventureux qui leur fit résoudre, bien avant les sculpteurs, certains problèmes demeurés longtemps inabordables pour ceux-ci, parce qu'il leur fallait compter avec les lois de l'équilibre, dut les amener à introduire dans le dessin du visage des nouveautés que les statuaires n'y firent entrer que beaucoup plus tard. Il faut donc voir dans ces tentatives encore rudimentaires d'expression qu'offre la céramique à figures noires, le souvenir probable d'un art supérieur; mais il faut aussi y faire la part de l'initiative individuelle, de cette liberté qui éclatera bientôt dans les scènes de genre à figures rouges, et qui, à côté des modèles fournis par le grand art, donnera, dans les ateliers, une place importante aux enseignements de la vie réelle, aux traits directement rapportés de la palestre ou de la rue.

A partir de Polygnote, l'influence picturale est plus sensible dans la

(1) Bien que ces textes soient connus de tout le monde, il n'est pas inutile de les rappeler ici. Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 56 :... *qui primus in pictura marem a femina discreverit, Eumarem Atheniensem, figuras omnes imitari ausum, quique inventa ejus excoluerit, Cimonem Cleonæum. Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare vultus, respicientes, suspicientesve vel despicientes. Articulis membra distinxit, venas protulit, præterque in veste rugas et sinus invenit.* — 58 :... *Polygnotus Thasius qui primus mulieres traducida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturæ primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, vultum ab antiquo rigore variare.*

céramique, et les jeux de physionomie y deviennent à la fois plus fréquents et plus variés. Suivant une ingénieuse hypothèse de M. Pottier (1), ce serait à l'école de ce grand peintre que les artistes auraient appris à animer diversement les visages de face ou de trois quarts. Quoi qu'il en soit, plus on avance dans le v^e^ siècle, plus l'usage se répand de tenir compte du contre-coup de la souffrance ou de la passion sur les traits des personnages. J'ai noté ailleurs les principaux signes qui trahissent cette préoccupation dans la poterie de style sévère (2). Voici, pour le vi^e^ et le v^e^ siècle, la liste qu'on peut dresser des moyens d'expression dont disposaient les céramistes; dans cette énumération, qui ne prétend pas être complète, je désignerai par FN les vases à figures noires, par FR les vases à figures rouges.

I. — L'œil et les traits complémentaires de l'œil.

1° OEil dessiné de face, le visage étant de profil : avec l'iris démesurément développé chez les hommes; en forme d'amande chez les femmes, avec l'iris ne dépassant pas les paupières. On veut marquer par là une différence dans la vivacité du regard (FN).

2° OEil viril dans certaines figures féminines, indiquant un regard d'un éclat exceptionnel; œil féminin dans certaines figures viriles, précisant l'origine ou l'âge du personnage, ou rendant un état particulier de tristesse (FN).

3° OEil dessiné de telle sorte que l'iris y indique la direction du regard (FR). Voyez, à titre de spécimen, Louvre, Salle G, n° 327; même Salle, n° 165 (le regard de Tityos).

4° OEil mourant des hommes figuré par un ovale plus ou moins prononcé, avec l'iris légèrement engagé sous la paupière supérieure (FNFR).

5° OEil mort caractérisé, chez les hommes et chez les femmes, par un ovale très allongé et par l'absence d'iris, pour marquer que le regard est éteint (FN); ou figuré, soit par une courbe accompagnée de petits traits

(1) Exposée à l'École du Louvre, cours de 1896-97.

(2) *De l'expression des masques dans les drames d'Eschyle* (*Revue des études grecques*, 1894, p. 360 et suiv.). Ce qui vient d'être dit ici de la céramique à figures noires, met suffisamment en lumière la fausseté de l'opinion que j'ai soutenue dans ce travail, à savoir, que tous les jeux de physionomie, dans l'art grec, auraient daté de Polygnote. Déjà, dans une note ajoutée au tirage à part (p. 117), j'avais reconnu et signalé cette erreur.

droits simulant des cils (FN), soit par deux courbes très rapprochées l'une de l'autre, sans trace de cils (FR) : l'intention, dans les deux cas, est de représenter l'œil fermé.

6° Œil fermé des personnages dormants ou aveugles, figuré par une ou deux courbes qui indiquent que les paupières sont closes (FNFR).

Comme trait complémentaire de l'œil, il faut surtout mentionner le sourcil, dont la forme plus ou moins arquée, ou voisine de l'accent circonflexe, est un indice d'effroi, de colère, etc. (FNFR). Voyez *Antike Denkmäler*, I, pl. XXII (le Niobide fuyant) : *Journal of hellenic Studies*, 1889, pl. I (exploits d'Héraclès et de Thésée).

II. — La bouche.

1° Bouche entr'ouverte, marquant qu'un personnage parle ou crie, qu'il souffre physiquement, qu'il se meurt, etc. (FNFR).

2° Bouche entr'ouverte avec dents apparentes, indiquant la souffrance physique, l'agonie, la mort, — ou la passion, la douleur morale (FNFR).

3° Bouche largement ouverte avec dents apparentes, le visage étant dessiné de trois quarts (FR). Voyez Louvre, Salle G, n° 341 (stamnos de Philoctète).

III. — Rides tracées à différents endroits du visage.

1° Ride ou double ride horizontale au front, indiquant la tristesse, la colère, quelquefois la douleur physique (FNFR). A signaler notamment, pour la période archaïque, certains vases du style d'Amasis et d'Exékias.

2° Rides au-dessous de l'œil, près du nez, à la commissure des lèvres, etc., marquant des états ou des degrés divers de souffrance physique ou de souffrance morale (FR).

III

L'influence de Polygnote, au point de vue de l'expression, est souvent difficile à affirmer dans les peintures céramiques. Certains jeux de physionomie très discrets, qui se rencontrent sur les vases de style sévère, dans les figures de profil, se rattachent, semble-t-il, aux innovations de Cimon de Cléonées, ou procèdent de cette observation directe de la nature dont il a été question tout à l'heure, plutôt qu'ils ne rappellent la façon

large et savante dont Polygnote, le peintre de la passion par excellence, paraît avoir traduit au dehors les affections de l'âme. Il ne saurait y avoir de doute pour le cratère d'Orvieto : il faut le ranger sans hésiter parmi ces vases *polygnotéens* qui forment, comme on sait, une série déjà riche, offrant certains caractères communs sur lesquels tous les spécialistes sont d'accord. Ce monument, qui appartient au musée du Louvre depuis 1883, et sur lequel les archéologues sont revenus plus d'une fois depuis l'étude que lui a consacrée, en 1882, M. C. Robert, est, sans contredit, un des plus curieux exemples que nous possédions de l'action exercée sur la peinture de vases par la grande peinture du commencement du v^e^ siècle (1).

Cette action se manifeste d'abord dans la composition. Ces figures réparties dans des registres superposés où ne les confine pas, cependant, une géométrie rigoureuse, ces lignes capricieuses qui indiquent des accidents de terrain, multiplient les plans, donnent l'illusion de la perspective et permettent, par les supports naturels qu'elles offrent aux corps, de varier presque à l'infini les attitudes des personnages, cette symétrie cachée, attentive à établir entre les diverses parties des deux tableaux de secrètes correspondances dont l'harmonie enchante le regard, ce souci d'éviter les vides, si ce n'est aux endroits que devaient dissimuler les anses, cette liberté dans les gestes et dans les poses, cette habileté à combiner des têtes de profil avec des torses de face ou de trois quarts, tout invite à rapprocher cette belle décoration des fresques dont Polygnote avait orné la Lesché de Delphes et à voir dans le cratère d'Orvieto un souvenir très précis de la technique polygnotéenne (2). Mais ce qui

(1) Ce vase (Salle G, n° 311) a été acquis de M. Hoffmann le 23 avril 1883. Haut. 0,53; diam. 0,52. Il avait fait partie de la collection Tyszkiewicz et fut présenté au Louvre comme provenant de Santa-Maria-di-Capua. La provenance d'Orvieto, où il aurait été trouvé en 1880, est attestée par Helbig (*Bullettino dell' Inst. di corr. arch.*, 1881, p. 278 et suiv.). L'article de C. Robert a paru dans les *Annali*, 1882, p. 273-289. Cf. *Monumenti*, XI, pl. XXXVIII-XL. Voyez en outre Percy Gardner, *Journal of hell. Studies*, 1889, p. 117 et suiv.; C. Robert, *Nekyia des Polygnot*, p. 39 et suiv., et *Marathonschlacht in der Poikile*, p. 61 et suiv.; Milchhœfer, *Zur jungeren att. Vasenmalerei* (*Jahrbuch*, 1894, p. 74); P. Girard, *De l'expression des masques* (*Rev. des ét. gr.*, 1894, p. 360 et suiv.), etc. — J'ai communiqué à la Société des antiquaires de France (séance du 7 avril 1897) un résumé très succinct des remarques qu'on peut faire, à propos de ce vase, sur les jeux de physionomie dans la céramique grecque.

(2) Cf. Robert, *Nekyia*, p. 43, et, *Marathonschlacht*, p. 82 et suiv., le remarquable chapitre intitulé: *Wie sah ein Polygnotisches Gemälde aus?*

marque plus encore, peut-être, la parenté de ce vase avec la grande peinture, c'est l'expression dont certains visages y sont animés.

Une des scènes représentées est parfaitement claire : elle figure la fin tragique des Niobides. L'autre, sur laquelle je me propose de revenir, se rattache, selon toute probabilité, à la légende des Argonautes. L'une et l'autre sont curieuses à examiner de près pour le pathétique que l'artiste s'est efforcé d'y répandre. Les dessins que nous reproduisons, exécutés avec un soin minutieux, donnent une idée de l'importance qu'ont eue à ses yeux, dans les deux compositions, les jeux de physionomie (1). Arrêtons-nous d'abord à la scène des Niobides. Elle contient six figures, parmi lesquelles les deux du registre inférieur attirent tout de suite l'attention (fig. 4 et 5) : c'est un jeune homme et une jeune fille percés tous deux d'une flèche dans le dos (2), et qui semblent morts ou sur le point de rendre le der-

Fig. 4.

(1) Ces dessins sont l'œuvre de M. Devillard, qui a pris des têtes qu'il devait reproduire des photographies plus grandes que les modèles d'environ un quart, a repassé ensuite ces photographies à la plume, puis en a fait disparaître les traces à l'aide du bichlorure de cuivre. A la réduction, les dessins ont été ramenés aux dimensions exactes des originaux. Ces reproductions, soigneusement collationnées par M. Pottier et par moi, sont donc aussi fidèles que possible; il est aisé d'en constater la supériorité sur les planches en couleur des *Monumenti*, si défectueuses par endroit et où des ombres, notamment, figurées par des hachures, constituent une inexactitude grave, bien qu'on trouve ce procédé employé dans les peintures céramiques antérieurement à l'époque du cratère d'Orvieto. Voy. sur ce point Pottier, *Deux coupes à fond blanc de style attique* (*Fondation Eugène Piot*, 1895, fasc. 1, p. 45 et suiv.).

(2) Dans la figure de la jeune fille, il n'y a pas trace de flèche sur la planche des *Monumenti*. Je ne crois pas, cependant, que ce détail doive être rangé parmi les restaurations que je signale dans la note suivante; on distingue très nettement, de chaque côté de la flèche, le cerné noir qui règne tout autour de la figure. Si cette flèche diffère un peu par le dessin de celles qui sont peintes çà et là dans la composition, — l'encoche et les plumes de la base y sont insuffisamment indiquées, — c'est qu'elle paraît être une correction de l'artiste, qui l'avait primitivement placée plus haut; je crois apercevoir sous la couverte noire la trace de sa première esquisse.

nier soupir. L'un et l'autre sont appuyés contre un tertre, mais, par une inconséquence singulière, leurs corps gardent encore une certaine raideur, en contradiction avec l'abandon où ils devraient paraître, étant donné que la vie s'en est complètement retirée ou que le peintre les a représentés dans un état tout proche de la mort. Peut-être entre eux y a-t-il d'ailleurs une nuance : la Niobide exhalerait le dernier souffle, tandis que le Niobide, plus lourdement accoté au monticule qui le dissimule en partie, la main gauche encore crispée, mais prête à se détendre, le bras droit abandonné et pendant, comme l'indique le dessin si gauchement audacieux de l'épaule, semble avoir quitté ce monde déjà depuis un moment. Ce qu'ils ont tous deux d'intéressant, c'est la physionomie : chez la Niobide, figurée de face, les paupières ne sont pas entièrement closes, mais dans le faible intervalle qui les sépare on n'aperçoit pas trace d'iris,

Fig. 5.

conditque natantia lumina somnus.

Ce serait la mort, telle que nous l'avons vue indiquée sur les vases à figures noires, si le cou, encore rigide, ne laissait subsister un doute. La bouche est entr'ouverte; on y distingue les dents. Le Niobide, dont le visage est présenté de trois quarts, a les yeux complètement fermés et figurés par deux traits très rapprochés, qui se confondent sur notre dessin; dans la bouche entr'ouverte apparaissent les dents; l'ensemble de la physionomie respirerait le calme sans un pli qui barre le front, dénotant la souffrance physique (1). Les deux Niobides du registre supérieur ne sont curieux,

(1) Le haut de la chevelure a été restauré, comme on peut le constater en se reportant à la planche des *Monumenti*. Entre sa publication et son entrée au musée du Louvre, le vase a d'ailleurs subi diverses restaurations dont voici le détail. — Scène des Niobides. Parties restaurées : la cheville du pied droit d'Apollon; le haut du visage et une partie du bras gauche du Niobide de droite, dans le registre supérieur (le sang qui s'échappe de sa blessure a été figuré en blanc); le sommet de la tête du Niobide au tertre. — Scène des Argonautes. Parties restaurées : une faible portion de la couverte noire au-dessus du profil

surtout celui de gauche, que par leur attitude. Il faut pourtant noter, sur le front de celui-ci, deux plis parallèles qui contrastent avec l'impassibilité du reste du visage (1). Apollon et Artémis poursuivent avec sérénité leur tâche meurtrière; tout au plus devine-t-on, chez le dieu, une sorte de tension morale rendue par deux traits horizontaux qui courent au-dessus de l'œil. Le regard est nettement dirigé vers le but visé. On en peut dire autant du regard de la déesse, laquelle vient d'atteindre le Niobide de droite et, le bras gauche encore tendu et tenant l'arc, prend, de la main droite, une nouvelle flèche dans son carquois.

Fig. 6.

Le tableau des Argonautes, qui ne comprend pas moins de onze personnages, est plus pathétique encore, bien qu'en réalité on n'y voie point d'action. Signalons d'abord le guerrier assis qui tient son genou avec les deux mains (fig. 6) : le caractère mélancolique de son attitude est singulièrement précisé par ce front que sillonnent deux plis superposés, par ce regard voilé et méditatif, par cette ride qui se creuse au-dessous de l'œil gauche, surtout par cette bouche entr'ouverte, aux dents apparentes, qui est ici l'indice d'une profonde douleur morale (2). Au-dessus, Héraclès, reconnaissable à sa massue, à son arc et

Fig. 7.

du guerrier qui a pour épisème un serpent; la couverte noire près du visage du guerrier casqué voisin d'Héraclès, le pied gauche du même personnage, un peu de sa lance, le bas de son bouclier et une petite partie de sa cuisse gauche; la massue d'Héraclès, vers le bas; le sommet de la tête du personnage qui tient son genou; une partie du bras droit et de la cuisse droite du personnage au pétase, ainsi que le bas de sa jambe gauche et un peu de sa lance. Voy. plus loin la figure 12, qui reproduit l'ensemble de ce tableau, avant la restauration.— Seules, n'ont point été dissimulées : dans la première scène, la cassure qui endommage tout le torse du Niobide de gauche (celui qui est tombé sur un genou); dans la seconde, celle qui supprime le haut du visage du guerrier au bras tendu, soutenant un casque.

(1) Encore une indication qui manque sur la planche des *Monumenti*, mais les erreurs de ce genre sont si nombreuses, que je m'abstiendrai désormais de les signaler.

(2) Je n'ose compter au nombre des détails qui concourent à l'expression de cette étrange

à sa peau de lion (fig. 7), a de même, répandue sur tout le visage, une tristesse qu'attestent la double ride qui lui traverse le front, les deux plis de sa joue et ses lèvres entr'ouvertes, qui laissent distinctement apercevoir les dents. De chaque côté de la scène, deux figures appellent particulièrement l'attention : ce sont deux personnages au visage de trois quarts, comme le personnage au genou ; l'un, celui de gauche (fig. 8), la main droite sur la hanche, de la gauche, tenant une lance, présente la plupart des traits que nous avons déjà rencontrés, pli au front, bouche entr'ouverte, dents apparentes, et la légère inclinaison de sa tête ajoute encore à l'affliction qu'exprime l'ensemble de sa personne ; l'autre (fig. 9), plus âgé, coiffé d'un pétase, la joue gauche coupée de deux rides parallèles, le visage creusé par la douleur, comme le prouve l'extraordinaire saillie de la pommette droite, la bouche légèrement ouverte, sans dents visibles, est une des plus étranges physionomies qui se puissent rencontrer dans la peinture de vases, et la posture hardie que lui a donnée l'artiste, un pied solidement appuyé sur le sol, l'autre posé sur un accident de terrain, achève d'en faire un motif d'un intérêt capital pour l'histoire technique du dessin au v^e^ siècle.

Fig. 8.

Fig. 9.

figure, le dessin si particulier de la joue droite, qui semble avoir été émaciée comme à plaisir pour donner au visage un aspect plus douloureux. Peut-être n'y a-t-il là qu'une simple maladresse : je serais tenté, pour ma part, d'y voir un effet cherché et atteint.

Les autres personnages de la composition sont impassibles : ni le guerrier qui apparaît à gauche au-dessus d'une hauteur, ni Athéna, ni l'hoplite casqué figuré entre elle et Héraclès, ni, à droite, le jeune homme debout près d'un cheval qu'il tient par la bride, ne reflètent ces sentiments douloureux si clairement indiqués sur les visages que nous venons de décrire. Il en est deux, pourtant, qui méritent d'être notés, sinon pour l'expression passionnée de leur physionomie, du moins pour la direction très précise de leur regard : c'est, du côté gauche, le guerrier au bouclier blanc, ayant pour épisème un serpent enroulé (fig. 10) ; le visage levé vers le personnage de la figure 8, la bouche entr'ouverte, sans indication de dents, il le regarde et semble lui adresser la parole ; l'autre (fig. 11) est cet homme couché à terre, qui se soulève en s'appuyant d'une main sur le sol et en s'aidant de l'autre de deux lances, admirable figure au profil sculptural, dont le regard levé vers Héraclès exprime l'étonnement qui accompagne le réveil dans ce court passage de l'abandon complet au ressaisissement de la volonté, que le peintre a su fixer avec un rare bonheur.

Fig. 10.

Fig. 11.

Il reste à signaler quelques caractères communs aux deux tableaux. Le réalisme des visages y est tel, qu'on voit indiquée, sur ceux qui sont dessinés de face ou de trois quarts, la petite fossette oblongue qui va du nez à la lèvre supérieure (fig. 4, 5, 6, 8, 9). C'est le même souci de la vérité qui y a fait marquer par un trait ou par un double trait (fig. 8) le relief du menton. Faut-il attribuer à l'inexpérience ou au

désir de rendre avec plus de précision la souffrance physique ou la douleur morale, le développement exagéré de la lèvre inférieure, représentée presque pendante et fendue au milieu par une ligne légère qui en accuse encore l'épaisseur? Je ne sais; dans tous les cas, les scrupules de l'artiste apparaissent, incontestables, dans l'emploi qu'il a fait de la couleur noire pour noter certains détails que nos dessins ne pouvaient reproduire. C'est ainsi que dans la figure de la Niobide mourante on aperçoit, sur l'original, à la hauteur de l'œil droit, une oreille maladroitement dessinée de face, au trait noir, et qui se confond avec la chevelure. La même chose se remarque chez le Niobide au tertre : là aussi, un examen attentif fait découvrir, non loin du sourcil droit, une oreille de face empâtée en noir dans le noir des cheveux. L'Argonaute qui tient son genou offre une particularité curieuse : dans les deux yeux, l'iris a été piqué d'un point noir, en léger relief, qui forme un centre lumineux destiné à donner plus de vie au regard. Ce sont là des intentions éminemment picturales, des efforts d'artiste consciencieux qui cherche à serrer de près la réalité, comme les grands peintres, ses modèles, en faisant concourir à ce but toutes les ressources, forcément limitées, dont dispose la céramique (1).

J'ai dit un mot de l'art de la composition dans les deux scènes. Si l'on ajoute que chaque figure mériterait une étude spéciale pour les har-

(1) En dehors des cas qu'on vient de voir, le procédé qui consiste à peindre noir sur noir est fréquent dans la décoration du cratère d'Orvieto, comme dans celle de la plupart des vases de style sévère. Ainsi, toute une partie de la bride du cheval, celle qui pend au-dessous des naseaux, est indiquée en noir sur le noir de la couverte. Il en est de même, dans le tableau des Niobides, de la corde des arcs d'Artémis et d'Apollon. Le relief léger, mais très net et d'autant plus visible qu'il était brillant, formé par ces superpositions, suffisait à satisfaire la conscience de l'artiste. Parfois, il en tirait des effets vraiment ingénieux : sur le cratère d'Antée, la tête d'Héraclès est entourée de plusieurs rangées de boucles figurées par de simples gouttelettes de couleur noire offrant un relief assez sensible, qui contraste avec la teinte plate du reste de la chevelure et surtout avec les longs cheveux raides du géant. — Je n'ai pas cru devoir, dans ma description, déjà trop longue, insister sur la manière dont sont rendus les muscles du cou. Comme les rides du front et de la face, ils sont indiqués tantôt en noir, tantôt en jaune, sans qu'il soit possible de discerner si le peintre a mis une intention dans cette différence de couleur, ou si le jaune est du noir qui s'est éclairci. L'examen de quelques figures (fig. 6 et 9) ferait plutôt pencher vers la seconde hypothèse. — Un dernier détail technique à signaler est l'emploi du compas dans le dessin du bouclier (?) placé derrière le personnage de notre figure 11 : cette espèce de rosace, parfaitement régulière, présente un centre creux autour duquel ont été tracés à la pointe quatre cercles concentriques.

diesses qui s'y rencontrent, pour les essais de modelé, de raccourci, de perspective, qui y ont été tentés, que le Niobide à demi caché par le tertre qui le soutient, l'Argonaute qu'on n'aperçoit que jusqu'à la ceinture, celui qui se tient le genou, rappellent certainement quelques-unes des inventions ou des vulgarisations les plus célèbres de la grande peinture contemporaine (1), on comprendra le haut intérêt de ce vase qui, avec toutes ses gaucheries, nous offre comme une synthèse des principaux progrès réalisés par le dessin vers le milieu du v^e^ siècle.

IV

Nous sera-t-il permis, après avoir enregistré des faits positifs, d'aborder le domaine de l'hypothèse, et de recourir à ces faits mêmes pour essayer de préciser le sens de celle des deux scènes qui, sur le vase du Louvre, demeure obscure? Nous voulons parler de la scène des Argonautes, dont nous donnons ici, pour plus de clarté, une vue d'ensemble (fig. 12) (2).

Que ce tableau se rapporte à l'expédition du navire Argo, je ne crois pas qu'on puisse élever, à ce sujet, de doute sérieux : la présence d'Héraclès, qui était du voyage, l'identification très vraisemblable, proposée dès 1882 par M. C. Robert, du jeune homme debout près d'un cheval avec Castor, celle du personnage, également imberbe, qui lui fait pendant (fig. 8) avec Pollux (3), ces guerriers rassemblés sous le regard bienveillant d'Athéna, la protectrice des héroïques aventures, tout invite à rattacher cette scène à la légende de Jason et de la Toison d'or. Il s'agit de déterminer l'épisode que le peintre a choisi dans cette vaste épopée pour en fixer le souvenir, et la question serait bientôt résolue si nous connaissions l'œuvre d'art antérieure ou contemporaine dont on peut croire que sa composition est le reflet.

Le premier, M. Robert a songé à la fresque dont Micon avait décoré l'Anakeion d'Athènes, laquelle, d'après lui, représentait le départ des Argo-

(1) Voy. l'Appendice A.
(2) D'après C. Robert, *Nekyia*, p. 40.
(3) C. Robert, *Annali*, 1882, p. 279-280.

nautes (1). Ce rapprochement a fait fortune; M. Robert lui-même y est revenu plus d'une fois. Voici comment il le présente dans le dernier de ses ouvrages où il parle avec quelque détail du cratère d'Orvieto (2).

La scène peinte par Micon se passait à Iolcos, comme l'indiquait la présence des filles de Pélias, dont deux au moins y figuraient. Elles accompagnaient sans doute leur frère Acastos jusqu'au navire, où le

Fig. 12. — Scène des Argonautes sur le cratère d'Orvieto.

palais de Pélias se dressait dans un coin du tableau, et devant, on voyait Pélias et ses filles; il y aurait eu là un de ces essais de perspective dont l'*Iliou persis* et la *Bataille de Marathon* offraient tant d'exemples. Au dire de Pausanias, c'est Acastos qui était le principal personnage de la composition; ses chevaux attiraient également les regards : c'est que le héros était monté sur un char; on sait la prédilection de Micon pour la représentation du cheval.

M. Robert croit qu'il est possible de serrer la vérité de plus près. Dans

(1) Pausanias, I, 18, 1.
(2) C. Robert, *Marathonschlacht*, p. 61 et suiv.

la légende, telle, du moins, que nous l'a transmise Apollonios de Rhodes. Pélias se refuse à donner son fils pour compagnon à Jason, qui doit périr en Colchide, mais le jeune homme tient à être de l'expédition et, peu de temps avant le départ, il apparaît, ainsi qu'Argos, au milieu des Argonautes réunis sur le rivage. Apollonios conte ce trait de la manière suivante : « Cependant, après avoir quitté les rues bien bâties de la ville, Jason parvint à la côte de Pagasées, où il fut reçu par ses compagnons, qui se tenaient tous ensemble près du navire Argo. Il s'arrêta non loin du navire, et eux, étant venus à sa rencontre, l'entourèrent. Alors, ils aperçurent Acastos et Argos qui descendaient de la ville en courant, et la surprise de tous fut grande à voir la hâte qu'ils mettaient à désobéir à Pélias. L'un, l'Arestoride Argos, avait sur les épaules une peau de taureau au poil noir qui lui tombait jusqu'aux pieds ; l'autre portait un beau manteau double, que lui avait donné sa sœur Pélopeia. Jason s'abstint de leur faire aucune question et, sur son invitation, tous les héros se formèrent en assemblée (1). » Pourquoi Micon n'aurait-il pas reproduit cet incident ? L'idée du char étant admise, probablement, aux côtés d'Acastos, Argos était figuré en aurige, et tous deux s'avançaient d'une course rapide, tandis qu'à leur gauche, vers le haut de la fresque, se silhouettait le palais de Pélias, comme la maison d'Anténor dans l'*Ilioupersis*.

Le cratère du Louvre est un souvenir de cette peinture. Suivant un procédé constant dans la céramique, l'artiste l'a très librement imitée, n'en retenant que le groupe des héros prêts à partir ; mais l'Argonaute à demi caché par une hauteur, et qui lève la main gauche en signe de surprise, est un indice certain de l'influence de Micon : ce personnage qui, dans l'Anakeion, regardait à gauche, exprimait l'étonnement que lui causait l'arrivée d'Acastos et d'Argos ; le potier l'a fait regarder du côté opposé, tout en lui conservant son geste, qui serait inintelligible en dehors de cette interprétation. Peut-être, sur l'original, au char d'Acastos, qui occupait la gauche du tableau, voyait-on correspondre, à droite, le navire Argo, en partie dissimulé par les accidents de terrain du rivage.

Tout cela, assurément, est ingénieux et séduisant. Cela soulève, pourtant, plus d'une difficulté. Avant de nous demander ce que signifie la scène du Louvre, voyons si la fresque de l'Anakeion répondait bien à

(1) Apollonios, I, 317 et suiv.

l'idée que s'en fait M. Robert ; reprenons d'abord le passage où Pausanias accorde à ce tableau une trop brève mention.

Τὸ δὲ ἱερὸν τῶν Διοσκούρων ἐστὶν ἀρχαῖον· αὐτοί τε ἑστῶτες καὶ οἱ παῖδες καθήμενοί σφισιν ἐφ' ἵππων. ἐνταῦθα Πολύγνωτος μὲν ἔχοντα ἐς αὐτοὺς ἔγραψε γάμον τῶν θυγατέρων τῶν Λευκίππου, Μίκων δὲ τοὺς μετὰ Ἰάσονος ἐς Κόλχους πλεύσαντας· καί οἱ τῆς γραφῆς ἡ σπουδὴ μάλιστα ἐς Ἄκαστον καὶ τοὺς ἵππους ἔχει τοὺς Ἀκάστου.

Il est un mot, dans ce texte, dont le sens ne paraît pas avoir été compris : c'est αὐτούς, qui veut dire *eux seuls*. Une des deux compositions citées par Pausanias comme ornant l'Anakeion, représentait l'*Enlèvement des Leukippides*, aventure dont les Dioscures avaient seuls été les héros ; cette peinture était l'œuvre de Polygnote (1). L'autre, due au pinceau de Micon, montrait les Dioscures en tant qu'Argonautes, c'est-à-dire mêlés aux hardis navigateurs avec lesquels ils avaient pris part à l'expédition de la Toison d'or. Il faut donc entendre : *Ibi Polygnotus quidem raptum pinxit Leucippi filiarum, quod ad eos — Dioscuros scilicet — tantum spectat, Micon vero heroas qui cum Jasone ad Colchos navigaverunt* (2). Dès lors, πλεύσαντας n'a plus rien d'obscur. Comme l'a très bien vu M. Robert, ce mot ne saurait faire allusion au retour des Argonautes (3), mais il est inutile d'ajouter que, si Pausanias avait voulu désigner ce retour, il eût écrit πεπλευκότας ; les deux formes, ici, étaient équivalentes, le but de l'écrivain étant de marquer une différence dans l'importance du rôle des Dioscures, d'un tableau à l'autre, non d'indi-

(1) M. C. Robert en a fait une étude très complète (*Marathonschlacht*, p. 53 et suiv.). On trouvera là les renvois aux travaux antérieurs sur le même sujet, notamment à ceux de MM. Benndorf et Kuhnert.

(2) On est surpris de trouver, à propos de ce passage, dans une édition savante de Pausanias comme celle que publient en ce moment à Berlin MM. Hermann Hitzig et Hugo Bluemner, la note suivante : *Quid sibi vult* ἔχοντα? *ad* γάμον *ut sit accusativus sing., referri nequit, cum* γάμος ἔχει εἴς τινα *nemo unquam dixerit, sin verba* γάμον τῶν θυγατέρων τῶν Λευκ. ἐπεξηγητικῶς *addita esse arbitreris, post numerum pluralem non una tantum res commemoranda erat. Idcirco aut verba* ἔχοντα ἐς αὐτούς *ante* Πολύγνωτος *collocanda sunt aut corruptela in* ἔχοντα ἐς *statuenda est* (συγχέοντας?). — Cf. p. 209 : *Die Veränderung des* ἔχοντα ἐς αὐτούς *in* συγχέοντας αὐτούς *stimmt zu dem vorauszusetzenden Inhalte des Bildes sehr gut.* — Il n'y a ici aucune correction à introduire dans le texte, qui est parfaitement clair, si l'on donne à αὐτούς le sens qu'il doit avoir. Quant à ἔχειν ἐς = *spectare ad*, c'est une façon de parler qui se rencontre déjà dans Hérodote (III, 82) : Τὰ μὲν... ἐς τὸ πλῆθος ἔχοντα,... τὰ δ' ἐς ὀλιγαρχίην.

(3) C. Robert, *Annali*, 1882, p. 283-284 ; *Marathonschlacht*, p. 61.

quer un moment quelconque de l'action figurée dans l'un des deux tableaux (1).

Ce texte capital est complété par un autre, qui nous apprend qu'au nombre des personnages peints par Micon, se trouvaient Astéropeia et Antinoé, filles de Pélias (2). D'après cela, le lieu de la scène était à Iolcos, et nous n'avons le choix qu'entre deux sujets : ou la fresque représentait le départ des Argonautes, ou elle représentait leur retour. Je pencherais plutôt vers la seconde hypothèse, qui est celle qu'admettaient généralement autrefois tous les archéologues; la peinture de Micon n'aurait été autre chose qu'une réédition, évidemment rajeunie, du vieux thème qui figurait déjà sur le coffre de Kypsélos, des *Jeux funèbres en l'honneur de Pélias*, où les Argonautes disputaient le prix dans diverses épreuves, et auxquels assistaient les filles du roi défunt (3). Là, du moins, les Dioscures pouvaient être engagés dans quelque action intéressante, ce qu'il est difficile de concilier avec l'idée d'un simple départ pour la Colchide. Sur le coffre de Kypsélos, Pollux prenait part à la course des chars; à la même épreuve participe Castor sur une belle amphore à figures noires du musée de Berlin (4). Ne perdons pas de vue que nous sommes dans l'Anakeion et que, si la fresque ne reproduisait qu'une scène unique, faisant voir les deux héros associés à d'autres, l'artiste avait dû leur conserver une importance relative, qu'on n'aperçoit guère dans une composition comme celle à laquelle fait songer le cratère d'Orvieto.

La grave objection que soulève cette conjecture est l'intérêt qu'offraient Acastos et ses chevaux. Elle n'arrête pas M. Benndorf qui, tout en pensant que le tableau avait pour sujet les jeux funèbres de Pélias, suppose

(1) Quand le parfait, dans Pausanias, a toute sa valeur, le contexte en avertit : Ἰλιός τέ ἐστιν ἐαλωκυῖα καὶ ἀπόπλους ὁ Ἑλλήνων, X, 25, 2; ἔστιν Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν Ἅιδην ὀνομαζόμενον, ὅπως Τειρεσίου τὴν ψυχὴν... ἐπέρηται, X, 28, 1, ou l'auteur précise en ajoutant ἤδη Θησεὺς μὲν οὖν ἀπεκτονὼς ἐστιν ἤδη Κένταυρον, I, 17, 2. Dans certains cas, le parfait et l'aoriste sont employés concurremment, comme dans cette phrase qui rappelle justement l'expédition des Argonautes (V, 17, 9) : ...Ἀστερίων Κομήτου, πλεῦσαι καὶ οὗτος λεγόμενος ἐπὶ τῆς Ἀργοῦς,... Εὔρημος Ποσειδῶνός τε ὢν κατὰ τὸν ποιητῶν λόγον καὶ Ἰάσονι ἐς Κόλχους τοῦ πλοῦ μετεσχηκώς.

(2) Pausanias, VIII, 11, 3. Cf. Robert, *Annali*, 1882, p. 283.

(3) Pausanias, V, 17, 9-11.

(4) Furtwängler, *Beschreibung*, 1655. Cf. *Monumenti*, X, pl. IV-V; C. Robert, *Annali*, 1874, p. 82 et suiv.

qu'Acastos y était représenté sur un char (1). M. Robert a raison de s'élever contre cette supposition : les témoignages sont unanimes à nous montrer Acastos présidant aux jeux ; sur le coffre de Kypsélos, il les dirigeait en qualité de juge ; c'est également comme juge qu'il y figure sur l'amphore de Berlin, et un juge en char est inadmissible (2). L'objection subsiste donc.

Notre embarras cesserait si nous savions le genre d'intérêt qu'excitaient Acastos et son attelage. On répond : Micon aimait les chevaux et excellait à les peindre. Je ne trouve nulle part la preuve de ce goût ni de ce talent. Il circulait dans l'antiquité une anecdote sur le grand artiste : il avait peint, disait-on, au Pœcile, un cheval avec des cils à la paupière inférieure, ce qui lui attira, de la part de l'écuyer Simon, le reproche d'ignorance (3). Élien qui, comme d'autres, se fait l'écho de cette tradition, ajoute : ... ἀγαθὸν μὲν ἄνδρα γράψαι τὸ ζῷον τοῦτο, σφαλέντα δ'οὖν ἐς μόνον τὸ εἰρημένον (4), ce qui veut dire qu'en général il n'y avait rien à reprendre aux chevaux de Micon ; mais de là à lui attribuer une virtuosité particulière dans la représentation du cheval, il y a loin ; il n'y portait qu'une correction que, sans doute, on n'eût point remarquée, si, un jour, sur un point, elle ne se fût trouvée en défaut. Il faut donc, semble-t-il, chercher ailleurs que dans de simples qualités de facture la cause de l'intérêt qui s'attachait aux chevaux de l'Anakeion.

Or il est un épisode dont les jeux funèbres en l'honneur de Pélias rappellent le souvenir : c'est la sanglante tragédie qui y avait eu lieu, la mort de Glaucos, fils de Sisyphe, déchiré par ses cavales, que, selon une tradition, il avait accoutumées à se nourrir de chair humaine (5). Cette

(1) Benndorf, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, dans le *Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen* de Vienne, XI (1890), p. 32 et suiv.

(2) C. Robert, *Marathonschlacht*, p. 62. Sur le rôle d'Héraclès aux jeux de Pélias, tels que les figurait le coffre de Kypsélos, voy. Pernice, *Jahrbuch*, 1888, p. 365 et suiv. La vérité me semble plutôt avoir été rencontrée par M. Studniczka (*Jahrbuch*, 1894, p. 51 et suiv.).

(3) Voy. Overbeck, *Schriftquellen*, 1090-1092. Le fait que l'inadvertance avait été commise dans une peinture du Pœcile, paraît résulter du témoignage de Tzetzès (Overbeck, 1091). On ne peut, dans tous les cas, penser à l'Anakeion et croire que c'était là ce qui distinguait les chevaux d'Acastos, car les textes ne parlent que d'un seul cheval (ἵππον τινά) que Micon aurait représenté ainsi.

(4) Élien, *De la nature des animaux*, IV, 50.

(5) Pausanias, VI, 20, 19 ; Hygin, 250 et 273 ; Probus, *in Virg. Georg.* III, 267 ; scol. d'Euripide, *Oreste*, 318.

fable, bien que rapportée par différents auteurs, est assez obscure : était-ce leur sauvagerie naturelle ou un accès de terreur qui avait fait que ces cavales s'étaient jetées sur leur maître et l'avaient mis en pièces? Nous ne saurions le dire (1) ; toujours est-il que c'était là, vers la fin du VIe siècle et dans les premières années du siècle suivant, une matière que traitaient volontiers les poètes, comme le prouve un drame de Thespis, Ἆθλα Πελίου ἢ φορβάς, dont nous n'avons que le titre (2), comme on peut le conclure surtout de la trilogie d'Eschyle à laquelle appartenaient les *Perses*. On sait que cette pièce était accompagnée de deux autres, tirées de la légende des Argonautes : celle qui la précédait, *Phinée*, mettait en scène les Boréades délivrant Phinée des Harpyies ; celle qui la suivait était intitulée *Glaucos*. Les fragments qui en restent nous font voir qu'elle contenait un récit dans lequel un personnage, quelque messager probablement, racontait la course des chars, où les cavales, saisissant avec leurs dents le fils de Sisyphe, l'avaient emporté comme une proie, « à la manière des loups » :

εἶλκον δ' ἄνω λυκηδόν, ὥστε διπλόοι
λύκοι νεβρὸν φέρουσιν ἀμφὶ μασχάλαις (3).

Alors s'était produite une effroyable confusion de chars, de chevaux, de morts ou de mourants roulant pêle-mêle les uns sur les autres :

ἐρ' ἅρματος γὰρ ἅρμα καὶ νεκρῶν νεκροί,
ἵπποι δ' ἐρ' ἵπποις ἦσαν ἐμπεφυρμένοι (4).

L'art avait dû saisir, comme la poésie, le parti qu'on pouvait tirer d'un pareil mythe. J'en crois trouver la preuve dans un texte d'Euripide qui n'a point, que je sache, attiré l'attention. Euripide, qui critique volontiers Eschyle, s'y prend pour cela de deux manières : ou il le blâme direc-

(1) Voy. l'Appendice B.

(2) Welcker, *Æsch. Trilogie*, p. 388. Nous ne savons pas si l'épisode de Glaucos figurait déjà dans le poème de Stésichore intitulé Ἆθλα ἐπὶ Πελίᾳ dont nous avons quelques fragments, parmi lesquels il en est un qui se rapporte, semble-t-il, à la part que les Dioscures avaient prise à ces jeux célèbres. Voy. Bergk, *Poetæ lyrici græci*, 4e éd., III, p. 205 et suiv.

(3) Wecklein, *Æschyli fab. fragmenta*, p. 494, n° 39.

(4) Wecklein, *ibid.*, p. 493, n° 38. Si, comme le suppose M. Wecklein, ces quatre vers faisaient partie du même récit, je crois que les deux derniers que je cite (fr. 38) devaient suivre — non pas immédiatement — les deux premiers (fr. 39 : ils semblent bien, en effet, se rapporter à la confusion provoquée par la révolte des cavales de Glaucos.

tement, comme dans ce passage des *Phéniciennes* où il fait allusion à la longueur du dialogue des *Sept* entre Étéocle et l'éclaireur (1) ; ou il l'imite, mais en le corrigeant, en faisant un usage en apparence plus légitime de certains procédés employés par Eschyle. Un exemple frappant de la seconde manière est offert par le récit des *Phéniciennes*. Euripide, qui considère comme déplacées chez son prédécesseur l'énumération et la description des chefs argiens et thébains, quand la situation exigerait plus d'actes et moins de mots, reprend, dans ce récit, le même développement ; comme Eschyle l'a fait ailleurs, il note les épisèmes des guerriers d'Argos et, parmi eux, celui de Polynice :

> ὁ σὸς δὲ Κρηναίαισι Πολυνείκης πύλαις
> Ἄρῃ προσῆγε· Ποτνιάδες δ' ἐπ' ἀσπίδι
> ἐπίσημα πῶλοι δρομάδες ἐσκίρτων φόβῳ,
> εὖ πως στρόφιγξιν ἔνδοθεν κυκλούμεναι
> πόρπαχ' ὑπ' αὐτόν, ὥστε μαίνεσθαι δοκεῖν (2).

On ne peut s'empêcher de voir dans ces vers le souvenir de quelque œuvre d'art célèbre, où auraient figuré les juments de Potnie, comme il est probable qu'on les appela à partir d'une certaine époque ; la peinture est si précise, et l'allusion à la *folie* des cavales si caractéristique, que le doute ne paraît pas possible. Si l'on réfléchit que plusieurs de ces images tracées sur les boucliers argiens, telles qu'Atalante poursuivant de ses flèches le sanglier de Calydon, le bouvier Argos, aux innombrables yeux, Prométhée porteur de flambeau, rappelaient certainement des représentations connues, si l'on songe qu'Euripide s'était occupé de peinture et que les réminiscences artistiques abondent dans ses tragédies, on ne résistera pas à l'envie d'établir un lien entre le récit des *Phéniciennes* et la fresque de Micon.

(1) Euripide, *Phéniciennes*, 751 et suiv.

(2) Euripide, *ibid.*, 1123 et suiv. Cf., pour le sens de πόρπαξ, *Rhésos*, 384 : Κλύε καὶ κόμπους κωδωνοκρότους | παρὰ πορπάκων κελαδοῦντας. Par ce mot, il faut sans doute entendre les deux parties les plus renflées du joug ; les στρόφιγγες désigneraient les chevilles qui retenaient l'anneau d'attache du joug au timon. Voy. Helbig, *L'épopée homérique*, trad. Trawinski, p. 187 et suiv. — Les cavales sont représentées se mouvant en cercle (κυκλούμεναι) du dedans vers le dehors, c'est-à-dire écartant le plus possible du timon leur train de derrière, comme pour se dérober, et se cabrant. C'est ainsi, du moins, que je comprends ce texte, très clair dans son ensemble, mais dont le détail ne laisse pas d'embarrasser.

Le lecteur a deviné où tendent ces remarques : c'est *Glaucos* qu'il faut lire dans Pausanias, au lieu d'*Acastos*. Je ne crois pas à une erreur de copiste, qui pourrait, à la rigueur, s'expliquer paléographiquement, mais que rend assez improbable la répétition du nom. J'inclinerais plutôt à penser que Pausanias a mal déchiffré l'inscription qui se rapportait au personnage. Dans l'écriture attique du v^e^ siècle, Acastos et Glaucos présentaient, pour l'œil, une grande analogie, comme on peut s'en convaincre par la transcription suivante :

ΑΚΑΣΤΟΣ
ΛΓΑΥΚΟΣ

D'un côté comme de l'autre, même nombre de lettres. La troisième, la sixième et la septième sont identiques et occupent la même place dans les deux mots. Entre Λ et Α, la confusion est aisée. Quiconque est familier avec les inscriptions céramiques, ne s'étonnera pas qu'Υ ait été lu Σ, les deux signes se ressemblant beaucoup sur les vases, surtout quand la légende suit une ligne sinueuse, comme c'était le cas, sans doute, pour les légendes de la grande peinture. Restent Γ et Κ, Κ et Τ, moins faciles à confondre. Si l'on suppose les caractères ayant perdu de leur netteté primitive, la difficulté ne paraîtra pas insoluble. Au temps de Pausanias, ces vieilles peintures avaient subi des altérations que lui-même, parfois, mentionne en termes très explicites (1). On ne doit pas abuser de ces indications dans la restitution des figures, mais est-ce en abuser que de les étendre aux fonds des tableaux et surtout aux inscriptions qui, tracées en surcharge, devaient avoir une disposition naturelle à s'effriter, comme les inscriptions des vases peints ? Si l'on ne veut pas de cette explication, on admettra sans peine que la moindre irrégularité dans la forme des lettres, ou une lecture un peu rapide, suffisaient à faire prendre l'un pour l'autre Γ et Κ, même Κ et Τ. L'épisode de Glaucos était peu connu au II^e^ siècle de notre ère ; le souvenir d'Acastos ne pouvait, au contraire, manquer d'être évoqué

(1) Voy., sur une des fresques du Théseion, *Thésée chez Amphitrite*, Pausanias, I, 17, 3 : Τοῦ δὲ τρίτου τῶν τοίχων ἡ γραφὴ μὴ πυθομένοις ἃ λέγουσιν οὐ σαφής ἐστιν, τὰ μὲν που διὰ τὸν χρόνον, τὰ δὲ Μίκων οὐ τὸν πάντα ἔγραψε λόγον. Cf. I, 22, 6, à propos des tableaux de la Pinacothèque : Ἔστι δὲ ἐν ἀριστερᾷ τῶν προπυλαίων οἴκημα ἔχον γραφάς. ὁπόσαις δὲ μὴ καθέστηκεν ὁ χρόνος αἴτιος ἀφανέσιν εἶναι, Διομήδης ἦν καὶ Ὀδυσσεύς, κ.τ.λ.

par l'image des jeux funèbres en l'honneur de Pélias, et ce serait chercher une mauvaise querelle à Pausanias que de lui reprocher son défaut de mémoire touchant le rôle précis qu'il y avait joué.

M. Robert serait tenté de placer la décoration de l'Anakeion aux environs de 474 (1). La trilogie d'Eschyle que terminait *Glaucos* est de 472. Ces simples dates ont leur éloquence. Des chevaux se cabrant, leur conducteur cherchant à les maîtriser et déjà menacé peut-être de voir se tourner contre lui leur fureur, il y avait là de quoi tenter un peintre. Ce groupe ne formait pas le centre de la composition, mais il en était le *morceau* le plus intéressant, et contrastait heureusement avec la banalité des accidents analogues qui rompaient, sur les monuments, la monotonie des courses de chars (2).

Jusqu'ici, j'ai raisonné comme si la fresque de Micon ne reproduisait qu'une seule des nombreuses scènes qu'on pouvait emprunter à la légende des Argonautes. C'est aussi l'hypothèse dans laquelle s'est placé M. C. Robert. Il faut pourtant reconnaître que le texte de Pausanias s'accorde assez mal avec cette supposition. Qu'il s'agisse des Argonautes prêts à partir et rejoints, au dernier moment, par Acastos, ou, comme je le crois, des Argonautes prenant part aux jeux funèbres de Pélias, l'expression τοὺς μετὰ Ἰάσονος ἐς Κόλχους πλεύσαντας est bien vague pour désigner un incident déterminé de leur vie commune; dans le second cas surtout, on ne voit pas pourquoi l'auteur se serait servi de termes aussi généraux en parlant d'un événement dont le caractère dramatique devait lui suggérer un langage plus précis, et qui avait, d'ailleurs, un nom consacré dans la littérature, Ἄθλα Πελίου ou ἐπὶ Πελίᾳ. On est ainsi conduit à se demander si les mots τοὺς μετὰ Ἰάσονος ἐς Κόλχους πλεύσαντας ne doivent pas être traduits par *les aventures des Argonautes*, et ce qui donne de la force à cette conjecture, c'est ce passage des *Euménides* d'Eschyle où la Pythie, apercevant les Érinyes endormies dans le temple de Delphes, les

(1) C. Robert, *Marathonschlacht*, p. 69. Cette date paraîtra plutôt trop haute, si l'on admet que Polygnote, qui peignit dans l'Anakeion l'*Enlèvement des Leukippides*, ne vint guère à Athènes que vers 472. Voy. Busolt, *Griech. Geschichte bis zur Schlacht bei Chaeroneia*, III, 1re partie, p. 367, et p. 368, note 1.

(2) Voy. le vase à figures noires, imparfaitement publié par Inghirami, que M. Robert a pu examiner de près à Florence, où il se trouve (*Annali*, 1874, p. 104 et suiv.), et qu'il rapproche de l'amphore de Berlin.

compare aux Gorgones — entendez les Harpyies — qu'elle a vues représentées jadis dans un tableau, dérobant le repas de Phinée :

εἰδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας
δεῖπνον φερούσας (1).

L'allusion contenue dans ces vers ne peut guère se rapporter qu'à une peinture d'Athènes, et il est difficile d'imaginer une pareille composition, directement inspirée par le mythe des Argonautes, ailleurs que dans l'Anakeion (2). Dès lors, il faut admettre qu'elle formait une partie de la fresque de Micon, et que, selon toute probabilité, cette fresque contenait encore la reproduction d'autres aventures se rattachant à l'expédition de la Toison d'or.

On objectera qu'il est dangereux de la supposer trop chargée de personnages, qu'elle eût ainsi dépassé en étendue l'*Enlèvement des Leukippides*, peint par Polygnote dans le même sanctuaire. Mais, d'abord, nous ignorons l'importance que Polygnote avait pu donner à un tableau qui, d'après une tradition, avait contribué à lui faire octroyer le droit de cité athénienne (3); ensuite, nous ne possédons aucun témoignage sur le partage que les deux artistes avaient fait entre eux des surfaces à décorer. Quand Pausanias décrit les peintures du Théseion, il passe successivement en revue les trois parois intérieures du temple et nomme les compositions picturales dont chacune était ornée (4); aussi M. Robert a-t-il pu répartir avec beaucoup de vraisemblance ces différentes compositions entre Polygnote et Micon, attribuer à Polygnote celles des murs latéraux, c'est-à-dire l'*Amazonomachie* et la *Centauromachie*, à Micon celle du mur du fond de la cella, c'est-à-dire *Thésée chez Amphitrite* (5). Aucune indication de ce genre ne nous est fournie pour l'Anakeion; Pausanias marque simplement que deux peintres ont collaboré à la décoration du temple, Πολύγνωτος μὲν..., Μίκων δὲ..., et que, tandis que l'un y a figuré un

(1) Eschyle, *Euménides*, 50.

(2) C'est l'hypothèse que j'exprimais déjà, il y a deux ans, avec une réserve dont je crois aujourd'hui qu'il faut se départir (*De l'expression des masques*, *Rev. des ét. gr.*, 1895, p. 129).

(3) Harpocration, *s. v.* Πολύγνωτος.

(4) Pausanias, I, 17, 2-3.

(5) C. Robert, *Marathonschlacht*, p. 46 et suiv.

événement particulier à la légende des Dioscures, l'autre y a représenté une aventure où les Dioscures s'étaient rencontrés avec d'autres héros; mais rien n'autorise à conclure de ses paroles que l'artiste avait fait choix, dans cette aventure, d'un incident unique : la généralité de son expression et les vers des *Euménides* portent à penser, au contraire, que la fresque montrait divers épisodes de l'expédition des Argonautes et que, par suite, elle couvrait un certain espace. S'il était permis de hasarder une hypothèse, je proposerais de concevoir l'Anakeion offrant une disposition contraire à celle du temple de Thésée : le mur du fond y était occupé par la peinture de Polygnote, les murs latéraux par celle de Micon; là, sans doute, se déroulaient les faits auxquels les Dioscures avaient été plus spécialement mêlés, comme le séjour chez les Bébryces, dont le souvenir nous a été si fidèlement conservé par la ciste Ficoroni, qui, de même que d'autres œuvres de toreutique ou d'orfèvrerie (le goryte de Nicopol, la tiare d'Olbia), a de si frappantes analogies avec la grande peinture du v^e^ siècle; mais, en même temps, on y voyait des scènes où ils n'avaient pas joué le principal rôle, comme celle de Phinée en proie à la persécution des Harpyies. Sans entrer dans des détails qui exigeraient de longs développements, je crois qu'il faut considérer la fresque des Argonautes comme ayant été, pour les potiers notamment, une source d'inspiration féconde, et que c'est se tromper que d'y rattacher seulement les peintures céramiques qui peuvent avoir quelque rapport avec le seul épisode qu'en ait retenu Pausanias (1). Si cet auteur emploie, pour désigner ces scènes variées, le singulier γραφή, c'est que toutes étaient de la même main et que, malgré leur diversité, elles présentaient une unité de sujet incontestable. N'a-t-il pas recours au même singulier quand il décrit les épisodes, pourtant si peu liés les uns aux autres, qui remplissaient chacune des deux compositions de la Lesché des Cnidiens (2) ?

(1) C'est ainsi que M. Robert avait raison, à mon sens (*Nekyia*, p. 43), de rapprocher de la peinture de l'Anakeion le cratère de Phinée. Cf. *Marathonschlacht*, p. 63, où il abandonne ce rapprochement. — Pour l'ensemble des monuments figurés relatifs aux Argonautes, voy. Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopædie*, *s. v. Argonautai*, p. 778 et suiv.

(2) Les expressions par lesquelles il passe de l'*Ilioupersis* à la *Nékyia*, τὸ δὲ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς (X, 28, 1), sembleraient même prouver qu'il entend ici par γραφή toute la décoration peinte de la Lesché, œuvre d'un artiste unique, Polygnote.

V

Revenons au cratère d'Orvieto. L'Anakeion, comme on le voit, ne peut guère servir à y expliquer le groupe des Argonautes. Le mieux est donc d'interroger ce groupe sans parti pris.

C'est la méthode qu'a suivie M. Gardner. Au nombre des indications fournies par le vase, il en est qui le frappent particulièrement, comme ces lignes qui circulent à travers la composition, y marquant des plans variés. L'artiste, apparemment, a voulu peindre une région montagneuse, et si l'on réfléchit à l'absence du navire Argo, visible sur beaucoup de monuments relatifs aux Argonautes, on se convaincra que cette région ne peut être qu'éloignée de la mer : la question est de savoir s'il faut la placer en Europe ou en Asie. Le tableau des Niobides aide à résoudre le problème : là aussi, il y a des indications de montagnes, et les lignes de terrain y continuent celles de l'autre tableau, ce qui prouve que les deux images, bien qu'indépendantes, ont une certaine « unité de lieu ». Or, si Apollodore nomme Thèbes comme l'endroit où ont péri les enfants de Niobé, Homère parle du mont Sipyle, près de Smyrne. Niobé elle-même nous est donnée comme la sœur du Phrygien Pélops : les modernes l'identifient avec la grande déesse phrygienne Cybèle, dont le culte s'étendait jusqu'à l'Olympe de Mysie, avec la Μήτηρ Δινδυμήνη, adorée dans toute la région nord-ouest de l'Asie Mineure. C'est là qu'il faut situer la scène. Apollodore raconte qu'après avoir quitté Lemnos, les héros abordèrent au pays des Dolions, sur lequel régnait Kyzicos. Bien reçus par ce roi, ils avaient repris la mer, quand une tempête les rejeta sur la côte. Les gens du pays, croyant à une invasion de Pélasges, courent en armes à leur rencontre ; on se bat dans l'obscurité et les Argonautes, qui, de leur côté, ignorent à qui ils ont affaire, tuent un grand nombre de leurs ennemis. Au matin, ils s'aperçoivent que ces ennemis sont leurs hôtes de la veille et que, parmi eux, se trouve Kyzicos. Ayant manifesté leur douleur par des gémissements et s'étant rasé la tête, ils lui firent, dit Apollodore, de splendides funérailles (1). Telle est, d'après M. Gardner, la légende que rappellerait le cratère du Louvre; les compagnons de Jason y seraient

(1) Apollodore, I, 9,18.

figurés sur le mont Dindymon, allant offrir dans le temple de la Grande Mère un sacrifice expiatoire pour le sang qu'ils ont involontairement versé (1).

Je ne m'attarderai pas à faire ressortir ce que cette interprétation a d'arbitraire, ni l'importance exagérée qu'elle accorde aux lignes de terrain. Le procédé qui consiste à demander à la scène elle-même sa propre explication, n'en est pas moins le seul qui ait quelque chance d'aboutir. Or la scène, examinée sans idées préconçues, révèle de la façon la plus claire trois choses :

1° C'est Héraclès qui en est le principal personnage ;

2° Elle représente un départ ou les préparatifs d'un départ ;

3° Elle est dominée par une tristesse qui se lit très nettement sur le visage de plusieurs héros.

Qu'Héraclès soit le personnage le plus considérable du tableau, c'est ce qu'atteste suffisamment la place qu'il y occupe : il en forme le centre ; c'est de son côté, sinon vers lui exactement, que sont dirigés presque tous les regards ; il est le seul qui ait la tête ceinte d'une couronne de laurier.

L'idée d'un départ est suggérée par différentes attitudes sur le sens desquelles on ne saurait se méprendre : pour ne citer que les plus instructives, c'est d'abord celle du guerrier à demi couché, qui se soulève sur une main ; c'est celle de l'hoplite déjà coiffé du casque, les garde-joues abaissés, la chlamyde enroulée autour de la taille, et qui, quand il portera, du bras gauche, le bouclier sur lequel il a la main posée, sera prêt pour l'action ; c'est surtout celle de l'Argonaute debout à droite d'Héraclès : ce geste traditionnel du bras tendu, tenant le casque, qui se rencontre dans maintes scènes d'armement, ne laisse aucun doute sur la signification du personnage.

Quant aux jeux de physionomie, sur lesquels j'ai longuement insisté, ils ont, jusqu'ici, passé inaperçus. Ils constituent le trait caractéristique de la représentation, et l'on doit, pour l'expliquer, en tenir le plus grand compte.

Ces faits constatés, je ne vois guère que deux épisodes qu'on puisse rapprocher de la scène du Louvre (2).

(1) Percy Gardner, *Journal of hell. Studies*, 1889, p. 121 et suiv.

(2) Il faut écarter l'hypothèse du départ d'Iolcos, qui ferait d'Héraclès le chef de l'expédition. Or, si son importance va croissant dans la légende des Argonautes, la tradition qui

Au quatrième chant de ses *Argonautiques*, Apollonios de Rhodes nous montre le navire Argo porté par une tempête sur la côte libyenne ; le lieu où le vent le pousse est la Syrte, aux profonds abîmes que dissimulent des algues flottantes, et d'où les vaisseaux ne peuvent plus sortir, une fois qu'un mauvais sort les y a jetés. Les héros descendent à terre, et la douleur les saisit, « car ils n'apercevaient que le ciel et les plaines de la terre immense, aussi vastes que le ciel, et qui s'étendaient à perte de vue, sans interruption » (1). Désespérés, ils se disent adieu et s'en vont, chacun de leur côté, se coucher sur le sable, pour attendre la mort. La peinture, que j'abrège, est saisissante de tristesse et, tout naturellement, on s'y arrête, quand on cherche quelque texte qui puisse éclairer le cratère d'Orvieto. Celui-ci reproduirait l'apparition d'Héraclès, — qu'un hasard avait séparé de ses compagnons (2), — et qui les

le place à leur tête ne semble pas appartenir au v^e^ siècle. Dans Apollonios de Rhodes (I, 341 et suiv.), on lui offre le commandement, mais il le refuse. Dionysios de Mytilène, qui vivait au II^e^ siècle avant notre ère, paraît être le premier auteur qui le lui attribue (Apollodore, I, 9,19 ; cf. Diodore, IV, 41). De plus, on n'aperçoit pas le moyen de concilier ce départ avec la tristesse des héros. Dans Apollonios, ce sont les femmes d'Iolcos, et surtout Alkimédé, qui font éclater leur douleur à la nouvelle de l'épreuve imposée à Jason (I, 247 et suiv.). Celui-ci les rassure (265 et suiv., 293 et suiv.). Il y a bien un moment où lui-même est en proie à l'inquiétude (460 et suiv.) ; quand le vaisseau est sur le point de partir, il tourne vers le rivage ses yeux pleins de larmes (534-535). Mais ce sont là des traits romanesques qui, s'ils conviennent à la poésie alexandrine, s'accordent mal avec l'héroïsme que des œuvres plus anciennes prêtent au fils d'Eson et à tous ses compagnons. Dans Pindare (*Pythiques*, IV, 191-201, éd. Christ, Leipzig, 1896), il n'est question que d'heureux présages, de la prière que Jason adresse à Zeus, du coup de tonnerre qui lui répond et qui remplit les héros d'espérance. L'enthousiasme est général, et Apollonios lui-même nous montre Jason gourmandé par Idas (460 et suiv.), pour le découragement passager qui s'est emparé de lui. Il n'y a rien là qui corresponde au caractère pathétique de la scène d'Orvieto. Si le potier avait voulu figurer le départ d'Iolcos, il est probable qu'il n'eût pas répandu sur son tableau une pareille tristesse. Encore moins conçoit-on un grand artiste peignant, au temps de Cimon, ce départ dans l'Anakeion et le colorant d'une nuance de mélancolie aussi peu en rapport avec l'allégresse que devait inspirer à tous l'espoir d'un glorieux retour.

(1) Apollonios, IV, 1245 et suiv.

(2) Sur cette séparation, la tradition a beaucoup varié. Voy. Pauly-Wissowa, *s. v. Argonautai*, p. 734. Pour quelques auteurs, comme Phérécyde et Hérodote, c'était à peine si Héraclès avait pris part à l'expédition, ce qui n'empêche pas que, de très bonne heure, on l'y fait jouer un rôle dont l'importance va grandissant (v. Christ, *Prolegomena* de son édition de Pindare, p. CXXV). Peut-être était-ce déjà par réaction contre ce mouvement qu'Hérodore d'Héraclée, contemporain de Socrate, prétendait qu'il n'y avait jamais été mêlé (Apollodore, I, 9, 19).

retrouverait en Libye, pour les sauver d'une horrible fin ; de là, à la fois, cette affliction peinte sur les visages et ces préparatifs d'un départ qui doit assurer le salut. Si l'on songe aux traditions qui établissaient un lien entre certaines des aventures d'Héraclès en Libye et le séjour des Argonautes dans cette contrée, traditions dont le vase de Meidias nous a conservé le souvenir, peut-être la conjecture que je propose ne paraîtra-t-elle pas dénuée de fondement. Les lignes de terrain n'y feraient point obstacle ; elles n'étaient le plus souvent, pour les céramistes, qu'un moyen conventionnel et commode de distribuer les personnages dans le champ à décorer (1). Malheureusement, cette hypothèse ne rend pas compte de l'expression si particulière de la physionomie d'Héraclès ; de plus, aucun auteur ne parle d'une rencontre de ce héros avec ses compagnons dans les déserts africains.

Au nombre des incidents les plus célèbres du voyage, figurait le passage à Lemnos. Apollonios y insiste longuement : le crime des Lemniennes, meurtrières de leurs époux, la république qu'elles ont fondée sous l'autorité d'Hypsipylé, fille de l'ancien roi du pays, Thoas, leurs craintes à la nouvelle de l'arrivée des Argonautes, l'assemblée où elles délibèrent sur l'accueil qu'elles leur feront, l'hospitalité qu'elles finissent par leur offrir, occupent une partie considérable de son poème (2). — Cependant, les héros se dispersent par la ville, hébergés chacun par une des habitantes de la cité de Myriné, et Jason noue avec la reine une amitié qui ne tarde pas à se changer en une tendre liaison. Héraclès, resté sur le navire Argo, s'indigne de cette mollesse ; les jours succèdent aux jours ; à la fin,

(1) Je n'ai pas la prétention de trancher d'un mot la délicate question de la perspective dans la peinture de vases et dans la grande peinture, que M. Robert a longuement traitée avec sa finesse habituelle et sa compétence toute spéciale, en critiquant les opinions, contraires aux siennes, de MM. Schœne et Hauser (*Marathonschlacht*, p. 91-99). Tout ce que je veux dire ici, c'est que les lignes de terrain ne me semblent être qu'une adaptation réaliste de l'ancien système de division par zones. Il se peut qu'à l'origine, par un scrupule d'exactitude, peintres et potiers y aient eu recours pour figurer des événements qui passaient pour avoir eu lieu dans des sites montagneux, mais je croirais volontiers que, de bonne heure, la montagne devint pour eux un cadre banal où ils placèrent n'importe quelle action. Sur les vases d'époque postérieure, où la terre est indiquée par des lignes de points, cette indifférence ne paraît pas pouvoir être mise en doute : il faut probablement la faire commencer dès le temps où l'on se servait, pour marquer les inégalités du sol, de rubans sinueux, tracés en blanc, comme ceux que présente le cratère d'Orvieto.

2 Apollonios, I, 609 et suiv.

il réunit ses compagnons et les gourmande en ces termes : « Malheureux ! est-ce donc le sang versé d'un des nôtres qui nous retient loin de notre patrie, ou serait-ce par envie de nous marier que nous sommes venus dans ce pays, dédaigneux des femmes de chez nous ? Est-ce notre plaisir d'habiter ici pour labourer le sol fécond de Lemnos ? Ce n'est pas, certes, en nous attardant auprès de femmes étrangères que nous acquerrons la gloire, et la Toison ne tombera pas d'elle-même entre nos mains, don accordé par quelque dieu à nos prières. Allons donc, et que chacun rentre en soi-même ; pour Jason, qu'il passe ses jours, s'il le veut, dans la couche d'Hypsipylé, jusqu'à ce qu'il ait repeuplé d'hommes l'île de Lemnos et qu'il lui en revienne une grande renommée (1). »

Ce discours fait pénétrer le remords dans tous les cœurs et, sans mot dire, on hâte le départ. Les Lemniennes s'empressent autour des Argonautes, leur souhaitant un prompt retour ; Jason lui-même se sépare d'Hypsipylé, qui lui adresse de touchantes paroles d'adieu.

On ne peut se défendre d'être frappé du rapport de cette scène avec la peinture du Louvre. La physionomie d'Héraclès, ces plis au front et sur la joue, cette bouche entr'ouverte, aux dents apparentes, qui expriment à la fois la colère et la douleur, s'expliquent dès qu'on lui assigne le rôle qu'il joue dans les *Argonautiques*. En même temps, sa place dans la composition devient claire ; on comprend qu'il en soit le centre et que vers lui convergent les regards, aussi bien ceux du guerrier qui paraît sur une hauteur que ceux de l'homme au pétase, qui étend le bras droit dans la direction du héros. Si ce n'était risquer de tomber dans la fantaisie pure que de donner des noms aux autres personnages, j'avancerais que celui qui se tient le genou est Jason, qui devait, plus que ses compagnons, regretter les douceurs de Lemnos, et dont il était naturel que l'artiste fît une des figures les plus expressives de son tableau.

On sait la prédilection des poètes des âges postérieurs pour cet épisode, particulièrement pour l'aventure de Jason et d'Hypsipylé. Ovide, Stace, Valerius Flaccus se sont plus à développer ce thème romanesque (2). Mais la tradition des Argonautes à Lemnos remontait beaucoup

(1) Apollonios, I, 865 et suiv.

(2) Ovide, *Héroïdes*, VI ; Stace, *Thebaïde*, V, 335 et suiv. ; Val. Flaccus, *Argonautiques*, II, 311 et suiv. Cf. Apollodore, I, 9, 17 ; Hygin, 15.

plus haut. Dans une de ses pièces qui ne nous est pas parvenue, Simonide les avait montrés prenant part aux jeux funèbres célébrés par Hypsipylé en l'honneur de Thoas (1). Pindare fait allusion à cet incident de leur voyage, ainsi qu'aux unions contractées par eux avec les Lemniennes (2). Un pareil sujet ne pouvait manquer de tenter les tragiques. Au nombre des drames perdus de Sophocle, nous voyons figurer des *Lemniennes*, où il avait représenté les compagnons de Jason luttant, dans un combat, contre les sujettes d'Hypsipylé ; il y énumérait tous les Argonautes (3). Eschyle aussi avait écrit des *Lemniennes*, que suivaient, semble-t-il, *Hypsipylé*, *Néméa* et un drame satyrique intitulé les *Cabires*, où le poète montrait Jason au milieu des Cabires en état d'ivresse, et où, comme Sophocle dans ses *Lemniennes*, il donnait la liste des Argonautes (4). Du premier morceau de cette tétralogie nous ignorons tout, jusqu'au sujet ; peut-être Eschyle y avait-il traité le crime des femmes de Lemnos. Du second nous ne possédons, à la lettre, que deux mots, mais l'un d'eux, tout au moins, n'est pas indifférent : il nous fait voir les Lemniennes portant, comme des guerriers, les cheveux courts (5). Eschyle les avait représentées allant en armes au-devant des Argonautes et concluant avec eux un traité sous la foi du serment (6). Y avait-il place dans cette tragédie pour quelque épisode comme celui que conte Apollonios? Sans prêter au vieux poète un tour d'esprit qui n'était pas de son temps, on peut supposer qu'il n'avait pas tout à fait négligé les amours de Jason et d'Hypsipylé, ni surtout la farouche énergie d'Héraclès rappelant ses compagnons à leur devoir. *Néméa* transportait le spectateur en Argolide, où Hypsipylé, devenue la servante du roi Lycurgue, laissait piquer par un serpent le jeune Opheltès, confié à sa garde (7) ; c'est l'incident qu'Euripide devait mettre à la scène dans son *Hypsipylé* (8).

(1) Scol. de Pindare, *Pythiques*, IV, 254, éd. Christ.

(2) *Olympiques*, IV, 21 et suiv., et le texte du scoliaste cité par Christ, p. 34, en note ; *Pythiques*, IV, 251 et suiv.

(3) Scol. d'Apollonios de Rhodes, I, 769 ; scol. de Pindare, *Pythiques*, IV, 170 (cf. le fragment 354 de Sophocle dans Nauck, *Trag. gr. fragmenta*, 2e éd., p. 215).

(4) Voy. Wecklein, *Æschyli fab. fragmenta*, p. 519.

(5) Wecklein, *ibid.*, p. 592, n° 248.

(6) Scol. d'Apollonios de Rhodes, I, 769 : Ὅτι δὲ ἐμίγησαν οἱ Ἀργοναῦται ταῖς Λημνίαις, Ἡρόδωρος ἱστορεῖ ἐν τοῖς Ἀργοναυτικοῖς. Αἰσχύλος δὲ ἐν Ὑψιπύλῃ ἐν ὅπλοις φησὶν αὐτὰς ἐπελθούσας χειμαζομένοις ἀπείργειν, μέχρι λαβεῖν ὅρκον παρ' αὐτῶν ἀποδάντας μιγήσεσθαι αὐταῖς.

(7) Apollodore, III, 6, 4.

(8) Nauck, *Trag. gr. fragmenta*, p. 594.

Ces divers témoignages tendraient à confirmer l'explication proposée pour le cratère du Louvre. Quelque partie de la fresque peinte pa Micon dans l'Anakeion se rapportait-elle au séjour à Lemnos? Qu'était-ce que ces *Argonautes* de Lykios, fils de Myron, qui semble avoir cultivé particulièrement le bas-relief (1)? Se rattachaient-ils aussi à l'Anakeion? Avaient-ils une autre origine? Autant de questions auxquelles nous ne saurions répondre ; mais, d'une part, les Argonautes sont au nombre des sujets familiers, pendant tout le v^e^ siècle, à l'art et à la littérature; d'autre part, Lemnos tient une place relativement si considérable dans l'histoire de ce temps, grâce aux clérouchies qui y sont successivement envoyées (2), qu'il n'y aurait rien de surprenant à ce que son souvenir se fût spontanément offert, dans bien des circonstances, à l'esprit des poètes et des artistes, et c'est là, pour le sujet qui nous occupe, un point important.

VI

Nous ne saurons probablement jamais d'une manière certaine ni ce que représentait la peinture de Micon, ni ce que représente, sur le cratère d'Orvieto, la scène des Argonautes. Ce qu'on ne peut nier, c'est que nous n'assistions, ici du moins, à un effort déjà heureux pour faire exprimer aux traits du visage les troubles de l'âme. Par là, le vase du Louvre procède directement, non de Micon, auquel aucun auteur n'attribue une recherche particulièrement curieuse du pathétique, mais de Polygnote, qui mettait le pathétique au premier rang des éléments d'intérêt que pouvait offrir un tableau.

A côté de cette influence, il en faut noter une autre, celle du théâtre. En dehors de tout rapport avec une tragédie déterminée, une étude aussi précise de la physionomie indique des besoins nouveaux, nés des progrès de l'art dramatique. Nous sommes à une époque où la plupart des formes de la passion sont connues du public, qui les rencontre sur

(1) Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 79. Cf. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 129. Voy. la description que fait Pausanias (V, 22, 2) du monument consacré par les Apolloniates à Olympie, œuvre de Lykios où il semble bien qu'il faille voir, non un groupe de figures en ronde bosse, mais un bas-relief.

(2) Voy. Busolt, *Griech. Geschichte*, II, 2^e^ éd., p. 531, et III, p. 414.

la scène, et cette science plus affinée du cœur humain crée chez lui des exigences nouvelles, comme elle impose aux artistes de nouveaux devoirs. Le cratère d'Orvieto est une preuve de cette évolution dans l'histoire de la pensée athénienne, et ce qui confirme cette manière de voir, c'est la façon tragique dont y est traité le meurtre des Niobides. Il suffit de jeter les yeux sur les images archaïques que nous possédons de ce meurtre célèbre pour constater le progrès réalisé, et l'on songe malgré soi que c'était là encore un sujet aimé des dramaturges, qu'il y avait une *Niobé* d'Eschyle, qu'il y en avait surtout une de Sophocle où, si le meurtre ne se passait pas sous les yeux des spectateurs, il était du moins un épisode important du drame et fournissait au poète l'occasion de toucher un point délicat de psychologie (1). Il faut donc ranger le cratère du Louvre dans la catégorie de ces vases qui reproduisent des mythes familiers à la tragédie (2). Plus tard, les céramistes aimeront à parer leurs personnages de costumes qui rappelleront les costumes de théâtre; en attendant, ils subissent l'action du théâtre en leur donnant des visages expressifs et en tirant de cette expression des effets inconnus jusque-là.

Si l'on veut se livrer à une comparaison instructive, on n'a qu'à examiner de près la belle tête d'Orphée dessinée sur un fragment de coupe à fond blanc provenant d'Athènes. Une photographie qu'a faite M. Pottier, il y a quelques années, de cet admirable profil, et qui est, à ma connaissance, la seule reproduction exacte que nous en possédions (3), montre le poète, qu'assomme une Ménade, avec la bouche légèrement ouverte; dans cette ouverture, on distingue les dents; le reste du visage est absolument impassible. C'est là un timide essai d'expression qui, s'il a pris pour modèle la grande peinture, n'a pas osé la suivre dans ses audaces et rappelle plutôt les tentatives analogues que nous avons rencontrées

(1) Pour Eschyle, voy. Wecklein, *Æschyli fab. fragmenta*, p. 548 et suiv. Pour Sophocle, voy. Nauck, *Trag. gr. fragmenta*, p. 228. Sophocle avait imaginé de peindre l'amour grec dans sa tragédie, et au moment du massacre, un de ses Niobides appelait à l'aide son amant (Nauck, p. 229, n° 410). — Nous ignorons la date de la *Niobé* de Sophocle; un vers d'Aristophane (*Guêpes*, 579) inviterait à la placer peu avant 422, mais il est possible qu'elle ait été fort antérieure à cette époque, le passage d'Aristophane se rapportant plutôt, selon moi, à la *Niobé* d'Eschyle, encore jouée dans le dernier quart du v^e^ siècle, comme beaucoup d'autres drames du vieux tragique.

(2) Cf. Klein, *Euphronios*, 2^e^ éd., p. 150, 238 et 258.

(3) La reproduction du *Journal of hell. Studies*, 1888, pl. VI, est, en effet, détestable.

dans la céramique du VI^e^ siècle. Quelle différence si l'on se reporte au cratère d'Orvieto! Entre les deux images, toute une révolution s'est accomplie, sous l'influence des peintres assurément, mais aussi sous l'influence des poètes dramatiques. L'art possède désormais des moyens de toucher que vingt ans, que trente ans auparavant, on ne soupçonnait pas. Sur un vase de Géla publié par M. Furtwängler, et qui appartient lui anssi à la série de ces vases polygnotéens si précieux pour l'histoire de la peinture au V^e^ siècle, on voit Orphée chantant parmi des guerriers thraces (1). Derrière lui, deux jeunes gens debout, appuyés l'un sur l'autre, l'écoutent dans un silence recueilli, et pour marquer ce recueillement, l'artiste a figuré l'un d'eux, celui qui est de face, avec les yeux clos. Peut-on rien imaginer de plus délicat qu'une pareille intention, rien qui prouve mieux à quel point la psychologie a pénétré l'art et lui a communiqué ce qui en fait vraiment l'intérêt et le prix, c'est-à-dire la vie morale?

(1) Furtwängler, *Fünfzigstes Progr. zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1890, p. 151 et suiv., pl. II.

APPENDICE A

Sans insister longuement sur des ressemblances dont la plupart ont été signalées déjà, je demande la permission de présenter ici quelques remarques au sujet des emprunts que l'auteur de notre vase aurait faits à la grande peinture. Pour le Niobide au tertre et son analogie possible avec le Tityos de la *Nékyia* de Polygnote, je renverrai à la bibliographie que j'ai donnée ailleurs (*De l'expression des masques*, *Rev. des ét. gr.*, 1894, p. 351, note 1). Depuis, M. Robert (*Marathonschlacht*, p. 96 et 119) a repris l'étude de ce petit problème et, peu partisan de l'hypothèse qui consiste à voir dans les termes de Pausanias (X, 29, 3), καὶ οὐδὲ ὁλόκληρον εἴδωλον, une allusion au fait que la figure de Tityos aurait été endommagée, il se rallie finalement à l'explication de M. Benndorf, qui suppose que ce personnage était en partie caché par un accident de terrain, comme le Niobide du cratère d'Orvieto. Je serais assez porté, après un nouvel examen, à adopter cette opinion, à laquelle je m'étais d'abord rangé (*Peinture antique*, p. 176), frappé de la justesse du raisonnement de M. Robert, qui ne croit pas que ὁλόκληρον, dans le passage de Pausanias, puisse avoir un autre sens que dans le texte de Zénobios relatif au héros Boutès. Mais la logique exige alors que l'épithète qui précède, ἀμυδρόν, soit comprise comme dans le passage où elle est appliquée aux poissons de la *Nékyia*, et où Pausanias lui-même en précise le sens (X, 28, 1) par les mots σκιὰς μᾶλλον ἢ ἰχθῦς εἰκάσεις. Le corps de Tityos aurait été une ombre et, sur ce point, ma dernière interprétation resterait juste (*De l'expression des masques*, *l. c.*); de plus, cette ombre aurait été partiellement dissimulée par un pli de terrain, et le Niobide au tertre en serait un souvenir. On peut aussi, d'ailleurs, rapprocher ce Niobide, ainsi que la Niobide mourante, des nombreux morts qui figuraient dans l'*Iliupersis* de Delphes et dans la *Bataille de Marathon* du Pœcile. A Delphes, notamment, le Troyen Élasos, que venait de frapper Néoptolème, paraissait respirer encore : Οὗτος μὲν δὴ ὀλίγον ἐμπνέοντι ἔτι εἴκαστται (Paus., X, 26, 4), ce qui nous ramène au type classique du guerrier mourant représenté sur les vases à figures noires.

Pour ce qui est de l'Argonaute qu'on ne voit que jusqu'à la ceinture, il est temps de réagir contre la tendance qu'ont la plupart des archéologues à le rattacher au Boutès de l'*Amazonomachie* de Micon. J'ai, du reste, admis moi-même autrefois cette filiation (*Peinture antique*, p. 189). Dans l'ingénieux pastiche qu'il s'est amusé à faire de Pausanias pour expliquer la scène des Argonautes sur le cratère d'Orvieto, M. Robert (*Nekyia*, p. 40) donne, par manière de plaisanterie, à l'Argonaute en question le nom de Boutès. Il revient encore sur ce point dans son étude sur la *Bataille de Marathon* (*Marathonschlacht*, p. 13-14), et voit dans l'Argonaute de notre cratère une réminiscence du Boutès de l'*Amazonomachie*. Enfin,

pour M. Pottier (*Monuments grecs*, 1889-90, p. 26), cette figure de Micon, dont il rapproche la Niobide mourante, aurait été le point de départ d'une « révolution artistique », de l'invention de ces lignes de terrain si fréquentes sur les vases de la seconde moitié du v^e^ siècle. Je ne crois pas qu'elle ait eu une telle importance, ni que ce soit à elle qu'il faille comparer l'Argonaute du cratère du Louvre. N'oublions pas que, dans la fresque du Poecile, on ne distinguait de Boutès, d'après Zénobios (*Prov.*, IV, 28), que le casque et *un* œil : Τῶν ἐπὶ τῇ στοᾷ μαχομένων τις ἦν, ᾧ ἐπεγέγραπτο Βούτης, οὗ ἐφαίνετο τὸ κράνος καὶ ὁ ὀφθαλμός. C'était là, semble-t-il, une gaminerie de Micon, qui s'explique par l'usage déjà très répandu des lignes de terrain pour indiquer des plans différents dans la grande peinture. L'emploi de ces lignes, qu'on en rapporte l'idée à Micon ou à Polygnote, dut naturellement amener à dissimuler en partie derrière elles certains personnages : par là, non seulement on multipliait les plans, mais on trouvait le moyen d'introduire plus de variété dans les attitudes. Un jour, Micon tira de ce procédé tout le parti qu'on en pouvait tirer et le poussa, pour ainsi dire, jusqu'à l'extrême, mais ce fut une gageure qui devait rencontrer, et qui rencontra probablement peu d'imitateurs. Les motifs picturaux auxquels se rattache directement l'Argonaute du cratère d'Orvieto sont le Thésée de la *Bataille de Marathon* (Θησεὺς ἀνιόντι ἐκ γῆς εἰκασμένος, Paus., I, 15, 3), le Cheval de bois de l'*Ilioupersis* de Delphes (ἀνέχει δὲ ὑπὲρ αὐτὸ (τὸ τεῖχος) ἡ κεφαλὴ τοῦ ἵππου μόνη τοῦ δουρείου, Paus., X, 26, 2), etc. Voy., pour la céramique, la liste dressée par M. Robert (*Marathonschlacht*, p. 97-98).

Le rapport de l'Argonaute qui tient son genou avec l'Hector de la *Nékyia* a déjà été relevé (Robert, *Nekyia*, p. 68). Nous n'avons pas une copie exacte de la figure de Polygnote, puisque celle-ci tenait son genou gauche et que c'est le droit que tient le personnage de notre cratère ; notons encore qu'il le tient de la main droite seulement et que de la gauche il soutient sa cuisse, mais ces variations et cette liberté dans l'imitation n'ont rien de déconcertant pour qui connaît la façon de procéder des céramistes grecs. La question est de savoir si la tristesse si sensible sur les traits de notre Argonaute, et que M. Robert n'y a pas aperçue (*von Trauer ist auch hier keine Spur*, *Nekyia*, *l. c.*), ne pourrait pas être considérée comme un lien de plus avec l'Hector. Voici les propres expressions de Pausanias (X, 31,5) ; Ἐν δὲ τοῖς κάτω τῆς γραφῆς μετὰ τὸν Θρᾷκά εἰσι Θάμυρις Ἕκτωρ μὲν καθεζόμενος· ἀμφοτέρας ἔχει τὰς χεῖρας περὶ τὸ ἀριστερὸν γόνυ, ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων· μετὰ δὲ αὐτὸν Μέμνων ἐστὶν ἐπὶ πέτρᾳ καθεζόμενος καὶ Σαρπηδὼν συνεχὴς τῷ Μέμνονι. Je reconnais avec M. Robert (*Nekyia*, *l. c.* ; *Marathonschlacht*, p. 122 et suiv.) que l'attitude décrite ici, et qu'on retrouve sur les vases qui reproduisent l'*Ambassade auprès d'Achille*, n'indique pas nécessairement la tristesse. D'autre part, M. Schœne (*Jahrbuch*, 1893, p. 214 et suiv.) me paraît avoir très bien discerné, dans ce texte, deux choses distinctes : 1° ἀμφοτέρας ἔχει τὰς χεῖρας περὶ τὸ ἀριστερὸν γόνυ, posture qui, par elle-même, n'exprime nullement la douleur ; 2° ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων, allusion, d'après l'auteur, — si toutefois je l'entends bien, — à certaines particularités du dessin ou de la coloration de la figure d'Hector, qui auraient trahi la douleur morale. Je ne puis, sur le second point, partager son sentiment, ou plutôt je crois qu'il est nécessaire de préciser et que σχῆμα désigne ici spécialement le visage. Si Pausanias, en effet, emploie ce terme en parlant du cos-

tume (Ἑλληνικὸν δὲ τὸ σχῆμά ἐστι τῷ Ὀρφεῖ, X, 30, 6), de l'extérieur dans son ensemble (ταπεινὸν ἐς ἄπαν σχῆμά ἐστι, dit-il de Thamyris, X, 30, 8), de l'attitude (Ὄλυμπος... παιδός ἐστιν ὡραίου καὶ αὐλεῖν διδασκομένου σχῆμα ἔχων, X, 30, 9), etc., il lui arrive aussi de l'appliquer, en le déterminant, il est vrai, à l'expression de la physionomie, comme dans cette phrase sur Anténor et sa famille (X, 27, 4) : Τῶν προσώπων δὲ ἅπασιν οἷον ἐπὶ συμφορᾷ σχῆμά ἐστι. C'est dans ce sens que je serais tenté d'interpréter le passage relatif à Hector. Le groupe que ce héros formait avec Memnon et Sarpédon se faisait d'ailleurs, à ce qu'il semble, remarquer par son caractère pathétique : Sarpédon avait la tête inclinée sur les deux mains, et Memnon lui posait une main sur l'épaule, ce qui prouve que l'un et l'autre étaient *liés* dans la composition du peintre et avaient sans doute la même expression de visage. L'attitude indifférente de l'homme qui se tient le genou aurait donc été associée par Polygnote à un visage triste, qui lui aurait communiqué une certaine tristesse. Il est difficile de ne pas voir dans l'Argonaute d'Orvieto un souvenir de cette combinaison de deux éléments indépendants à l'origine, mais qu'un jour un grand artiste avait réunis pour en tirer un effet nouveau.

Il serait aisé, en poussant plus loin cette analyse, de découvrir d'autres parentés entre le cratère du Louvre et tel ou tel des grands tableaux du v^e^ siècle décrits par Pausanias. Le guerrier casqué, debout à gauche d'Héraclès et qui a le pied gauche posé sur une motte de terre, surtout le personnage au pétase, dont la jambe droite est si hardiment relevée par un accident de terrain sur lequel elle prend un point d'appui, font penser à l'Antilochos de la *Nékyia* (Paus., X, 30, 3) : Μετὰ δὲ τοῦ Πανδάρεω τὰς κόρας Ἀντίλοχος τὸν μὲν ἕτερον ἐπὶ πέτρας τῶν ποδῶν, τὸ δὲ πρόσωπον καὶ τὴν κεφαλὴν ἐπὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχων ἐστίν. L'attitude d'Antilochos était plus compliquée : je ne vois guère, je l'avoue, d'autre façon de l'expliquer que celle qu'a imaginée M. Robert (*Nekyia*, p. 65), tout en doutant que cette explication puisse être étendue, comme le pense l'auteur, à la figure de Sarpédon. On aperçoit, dans tous les cas, l'analogie des deux personnages d'Orvieto avec l'Antilochos, qui n'était lui-même, selon toute vraisemblance, qu'une adaptation savante d'une idée antérieure, dont il serait facile de retrouver le prototype sur les vases à figures noires, quand ce ne serait que le type vulgaire du guerrier montant sur son char et partant pour le combat.

De même, le Niobide tombé sur un genou rappelle l'Astynoos de l'*Iliouperstis* (Paus., X, 26, 4) : Ἀστύνοον δέ, οὗ δὴ ἐπουήσατο καὶ Λέσχεως μνήμην, πεπτωκότα ἐς γόνυ ὁ Νεοπτόλεμος ξίφει παίει. Il est probable qu'Astynoos n'était lui-même qu'une variante du combattant figuré dans une position analogue sur un grand nombre de vases de style noir. Le cratère d'Orvieto nous fait assister, dans l'élaboration de ce type, à un progrès sensible : tandis que, dans la céramique archaïque, le genou ployé est dessiné de profil, sur notre cratère, il est représenté presque de face et formant avec l'autre jambe un angle plus conforme à la nature ; il donne lieu, par là, à un de ces raccourcis que recherchent si curieusement, sans y réussir toujours, les céramistes contemporains.

On pourrait multiplier ces observations : je n'ai voulu qu'indiquer les principaux traits qui rattachent plus ou moins directement le cratère du Louvre à la grande peinture du même temps.

APPENDICE B

Ce qui contribue à embrouiller le mythe de Glaucos, c'est, d'une part, le souvenir de Glaucos d'Anthédon, et, d'autre part, celui de la ville de Potnie. Les trois légendes se sont pénétrées de bonne heure ; je voudrais tenter d'en démêler l'enchevêtrement et de marquer ce qu'il est nécessaire d'écarter, si l'on veut restituer sa physionomie primitive à la fable de Glaucos, fils de Sisyphe, telle que l'avaient traitée, semble-t-il, Eschyle et Micon.

Le texte de Pausanias (IX, 22, 6-7) sur Glaucos d'Anthédon, est bien connu : Τούτων τε δή (la phrase qui précède contient une lacune) ἐστι τῇ Ἀνθηδόνι μνήματα, καὶ ἐπὶ τῇ θαλάσσῃ καλούμενον Γλαύκου πήδημα. εἶναι δὲ αὐτὸν ἁλιέα, καὶ ἐπεὶ τῆς πόας ἔφαγε, δαίμονα ἐν θαλάσσῃ γενέσθαι καὶ ἀνθρώποις τὰ ἐσόμενα ἐς τόδε προλέγειν οἵ τε ἄλλοι πιστὰ ἤγηνται, καὶ οἱ τὴν θάλασσαν πλέοντες πλεῖστα ἀνθρώπων ἐς τὴν Γλαύκου μαντικὴν κατὰ ἔτος ἕκαστον λέγουσι. Πινδάρῳ δὲ καὶ Αἰσχύλῳ πυνθανομένοις παρὰ Ἀνθηδονίων, τῷ μὲν οὐκ ἐπὶ πολὺ ἐπῆλθεν ἆσαι τὰ ἐς Γλαῦκον, Αἰσχύλῳ δὲ καὶ ἐς ποίησιν δράματος ἐξήρκεσε. D'après ce passage, Pindare et Eschyle avaient tous deux mis en œuvre ce mythe béotien. Peut-être Pindare le tenait-il de la poétesse Myrto ou Myrtis d'Anthédon (Plutarque, *Quest. grecques*, 40), dont Suidas (*s. v.* Πίνδαρος) nous dit qu'il fut l'élève; le morceau où il parlait de Glaucos est perdu. Quant à Eschyle, on sait que *Glaucos* était le titre d'un de ses drames satyriques ; les fragments qui en subsistent prouvent que l'herbe magique qui procurait l'immortalité avait dans cette pièce une certaine importance (fragm. 29 et 30 de Wecklein, *Æschyli fab. fragmenta*, p. 490 et suiv.). La façon dont Glaucos en avait découvert la vertu est indiquée avec précision par Servius (*in Virg. Æn.* V, 823) : *Glaucus Anthedonius piscator... cum captos pisces supra herbam abjecisset et eos recepisse vidisset quam amiserant vitam, intellecta herbarum potentia esu earum in deum mutatus est.* Quoi qu'il en soit de cette tradition, le conte du pêcheur Glaucos avait pour point de départ une donnée très ancienne : de tout temps, certains végétaux ont passé pour posséder des propriétés merveilleuses; Homère, dans l'*Odyssée* (X, 302 et suiv.), décrit une plante appelée *moly*, à l'aide de laquelle Ulysse doit rendre vains les sortilèges de Circé.

Si l'on passe à la fable de Glaucos déchiré par ses cavales, on constate que la plupart des témoignages placent cet événement à Iolcos, pendant la célébration des jeux en l'honneur de Pélias; quelques-uns, pourtant, le placent ailleurs et semblent y mêler le souvenir de l'herbe miraculeuse d'Anthédon. Voici, en effet, ce que dit le scoliaste d'Euripide (*Oreste*, 308) : Ποτνιαὶ γὰρ χωρίον ἐστὶ Βοιωτίας, ἔνθα φαγοῦσαι βοτάνην αἱ Γλαύκου ἵπποι καὶ μανεῖσαι διεσπάσαντο τὸν ἴδιον δεσπότην Γλαῦκον τὸν Βελλεροφόντου πατέρα ἐν τῷ ἐπιταφίῳ Πελίου. On lit de même dans Strabon (IX, p. 408) : Ὁ γὰρ

Ἀσωπὸς καὶ ὁ Ἰσμηνὸς διὰ τοῦ πεδίου ῥέουσι τοῦ πρὸ τῶν Θηβῶν· ἔστι δὲ καὶ ἡ Δίρκη κρήνη καὶ Ποτνιαί, ἐφ' ὧν μυθεύεται τὰ περὶ τὸν Ποτνιέα Γλαῦκον τὸν διασπασθέντα ὑπὸ τῶν Ποτνιάδων ἵππων τῆς πόλεως πλησίον. Ces textes soulèvent trois questions : 1° Qu'était-ce que Potnie ? 2° Quel rapport pouvait-il y avoir entre Potnie et l'herbe d'Anthédon ? 3° Quel lien existait entre Potnie et Glaucos, fils de Sisyphe ?

Au temps de Pausanias (IX, 8, 1-2), Potnie était une petite ville dont les ruines seules subsistaient, à dix stades de Thèbes; près de ces ruines, on voyait un bois sacré de Déméter et de Coré. La plus ancienne allusion à cette localité se trouve, à ma connaissance, dans un fragment d'Eschyle, qui paraît devoir être rattaché à la tragédie de *Laïos* (fragm. 173 de Wecklein, p. 558). La proximité de Potnie et de Thèbes est, d'autre part, attestée par Xénophon (*Hell.*, V, 4, 51) et par Strabon (IX, p. 412), qui rapporte que Potnie était aussi appelée Ὑποθῆβαι.

C'est là, d'après les deux témoignages que nous avons cités, qu'aurait eu lieu la mort tragique de Glaucos déchiré par ses cavales, lesquelles étaient devenues subitement furieuses pour avoir mangé d'une herbe enchantée. Il est impossible de ne pas reconnaître dans cette fable l'influence du mythe d'Anthédon. Cette influence apparaît encore dans d'autres traits, qui font aussi songer aux cavales de Glaucos. Pausanias (IX, 8, 2) nous apprend qu'il y avait à Potnie un puits où les juments ne pouvaient boire sans être saisies d'une sorte de délire : Δείκνυται δὲ ἐν Ποτνιαῖς καὶ φρέαρ· τὰς δὲ ἵππους τὰς ἐπιχωρίους τοῦ ὕδατος πιούσας τούτου μανῆναι λέγουσιν. Sur la route qui conduisait à Thèbes, on montrait un enclos où se dressaient des colonnes : c'était là, disait-on, qu'Amphiaraos avait disparu sous terre; aussi ne voyait-on se poser sur les colonnes aucun oiseau, et l'herbe, en ce lieu, *n'était broutée par aucun animal ni domestique ni sauvage* (Paus., IX, 8, 3). Ces phénomènes, où semble dominer l'influence d'Anthédon, s'expliquent par le voisinage de cette ville, et peut-être aussi par certains faits locaux. La campagne de Potnie était pleine de sources, et l'on sait à quelles superstitions populaires les eaux, de tout temps, ont donné naissance. Mais ces raisons ne suffisent pas : la principale cause de la confusion des deux légendes doit être cherchée dans le nom même de Potnie. Selon toute probabilité, ce nom venait de Déméter et de Coré : c'étaient les Πότνιαι qui avaient fait nommer Potnie la bourgade où leur culte était en honneur. Or ce mot contient l'idée de délire. On lit dans Hésychius : Ποτνιῶμαι, θεοφοροῦμαι. — Ποτνιάδες, αἱ Βάκχαι, ἀντὶ τοῦ μαινάδες καὶ λυσσάδες μανίας κῆται. C'est ce qui justifie l'épithète de ποτνιάδες qu'Euripide donne aux Bacchantes (*Bacchantes*, 664), ainsi qu'aux Euménides, auxquelles le chœur de l'*Oreste* (316 et suiv.) s'adresse en ces termes, pour qu'elles délivrent le parricide de la folie (λύσσα) qu'elles lui ont inspirée :

Αἰαῖ,
δρομάδες ὦ πτεροφόροι ποτνιάδες θεαί,
ἀδάκχευτον κῆ θίασον ἐλάχετ' ἐν δάκρυσι καὶ γόοις,
μελάγχρωτες Εὐμενίδες, κ. τ. λ.

Il faut noter ici le rapprochement de δρομάδες et de ποτνιάδες (cf. δρομάς appliqué à Cassandre, *Troyennes*, 42). Les mêmes expressions se trouvent réunies dans les vers des *Phéniciennes* cités p. 32, ce qui ferait hésiter à écrire, dans ce dernier

passage, ποτνιάδες avec un Π, bien que les vers ne puissent guère se rapporter à autre chose qu'aux cavales de Glaucos.

Que conclure de ces remarques, sinon que la confusion était naturelle entre le délire dont le nom de Potnie éveillait l'idée, et le délire prophétique qui s'était emparé du pêcheur d'Anthédon après que, ayant goûté à l'herbe magique, il était devenu une divinité marine qui dévoilait l'avenir aux navigateurs (Paus., IX, 22, 7)? C'est ce même délire dont la crainte planait sur tout le site de Potnie, qui va nous permettre de répondre à la troisième question posée : quelle sorte de rapport avait pu s'établir entre Potnie et les cavales de Glaucos?

Nous ignorons la nature exacte de l'accident arrivé au fils de Sisyphe lors des jeux funèbres en l'honneur de Pélias. Tout ce que nous savons, c'est qu'il y avait été vaincu, dans la course des chars, par Iolaos, et que ses cavales l'avaient déchiré (Hygin, 273 : *Quadrigis autem vicit Iolaus Iphicli filius Glaucum Sisyphi filium quem equi mordici distraxerunt*). Ce n'était pas là un accident de course ordinaire; la sauvagerie de ces chevaux en avait augmenté l'horreur, mais ce trait lui-même, quel en était l'origine? L'explication qui représente Glaucos comme les ayant habitués à ne manger que de la chair humaine, afin de les rendre plus prompts à se précipiter sur les ennemis (Probus, *in Virg. Georg.* III, 267), est peu satisfaisante. Ce que nous entrevoyons plutôt, c'est qu'à un moment de la course, l'attelage avait pris peur : ἐσκίρτων φόβῳ, dit Euripide. Un passage de Pausanias (VI, 20, 15-19) relatif au stade d'Olympie, contient une indication précieuse. Il y avait dans ce stade un endroit dangereux, l'endroit du Ταράξιππος, où les chevaux s'affolaient : Σχῆμα μὲν βωμοῦ περιφεροῦς ἐστί, dit Pausanias, παραθέοντας δὲ κατὰ τοῦτο τοὺς ἵππους φόβος τε αὐτίκα ἰσχυρὸς ὑπ' οὐδεμιᾶς προφάσεως φανερᾶς καὶ ἀπὸ τοῦ φόβου λαμβάνει ταραχή· τά τε δὴ ἅρματα καταγνύουσιν ὡς ἐπίπαν, καὶ οἱ ἡνίοχοι τιτρώσκονται. καὶ τοῦδε ἡνίοχοι ἕνεκα θυσίας θύουσι, καὶ γενέσθαι σφίσιν ἵλεων εὔχονται τὸν Ταράξιππον. Quel personnage cachait ce nom populaire de Ταράξιππος? Pausanias ne rapporte pas moins de neuf traditions différentes qui avaient cours de son temps pour en rendre compte. Il ajoute que tous les grands hippodromes de la Grèce avaient leur épouvantail, qui faisait naître chez les chevaux de soudaines terreurs; la chose était si connue que c'est de là, évidemment, qu'Aristophane a tiré l'épithète comique de ταραξιππόστρατος dont il affuble Cléon (*Cavaliers*, 247).

A Némée, l'épouvantail était un rocher rouge qui surplombait le tournant de la piste; à l'Isthme, c'était Glaucos : Ἔστι δὲ καὶ ἐν Ἰσθμῷ Ταράξιππος Γλαῦκος ὁ Σισύφου. Mais sous quelle forme cette sorte de fascination se faisait-elle sentir aux chevaux? Nous l'ignorons. Le fait n'en est pas moins à retenir : que Ταράξιππος rappelle Poseidon, à qui ce surnom était quelquefois donné (Paus., VI, 20, 18), et auquel pouvait être uni par plus d'un lien le Corinthien Glaucos, ce roi de la mer, dont le nom seul était un symbole, ou qu'il faille songer à quelque antique trait de barbarie phénico-corinthienne dénaturé par l'imagination des Grecs, ce qui semble dominer dans le mythe de Glaucos, c'est l'effroi inspiré par ce héros à ses cavales, et l'on comprend que cette crainte folle ait été, avec le temps, rattachée à Potnie, lieu hanté pour ainsi dire, dont le nom faisait penser à de mystérieuses influences s'exerçant de préférence sur les animaux. Ainsi s'expliquerait l'espèce de *contami-*

natio qui souda tant bien que mal les unes aux autres la fable de Glaucos, fils de Sisyphe, celle des miracles de Potnie et celle du pêcheur d'Anthédon. Entre la première et la troisième, c'est Potnie qui aurait servi de trait d'union, peut-être à cause de certains phénomènes locaux, mais surtout à cause de son nom même.

Ce qui se dégage de tout ceci, c'est qu'il faut rayer Glaucos de Potnie de la liste des héros mythiques de la Grèce. Il y avait Glaucos d'Anthédon, de qui la renommée va croissant à mesure qu'on approche de la période alexandrine, et, à côté de lui, Glaucos, fils de Sisyphe, ou simplement Glaucos, et c'est de celui-là qu'Eschyle, dans la trilogie dont faisaient partie les *Perses*, avait peint la tragique aventure. Aussi le véritable titre de sa pièce était-il probablement Γλαῦκος, que donne le Laurentianus, et non Γλαῦκος Ποτνιεύς, qui se trouve dans les manuscrits plus récents (voy. Dæhnhardt, *Scholia in Æschyli Persas*, p. 5 et 6). Le héros du drame était Glaucos de Corinthe, et non je ne sais quel roi de Potnie qui n'a jamais existé dans aucune légende. C'est de ce même personnage que Micon avait retracé l'image; sa place était naturellement marquée dans une fresque représentant les Argonautes, puisque, d'après Possis de Magnésie (Athénée, VII, p. 296 D), il avait pris part à l'expédition de la Toison d'or, où Glaucos d'Anthédon ne tarda pas, d'ailleurs, à le supplanter.

A partir de quel moment le Glaucos de la tragédie d'Eschyle et du tableau de Micon devint-il Glaucos de Potnie? Nous ne saurions le dire. Il semble qu'à l'époque des *Phéniciennes* d'Euripide, c'est-à-dire dans les dernières années du v^e^ siècle, cette création mythologique, née d'une série de confusions ou d'erreurs, soit déjà un fait accompli.

VASE DE TERRE CUITE

EN FORME DE DOUBLE TÊTE

SIGNÉ DE CLEOMÉNÈS D'ATHÈNES

(MUSÉE DU LOUVRE)

PAR M. MAXIME COLLIGNON

(Pl. 16, 17)

Les vases affectant la forme d'une tête humaine ou d'une tête d'animal constituent, dans la céramique grecque, une série très riche. Étudiée dans son développement historique, cette série soulève de curieux problèmes de style et de fabrication. Comment, après les naïfs essais que nous font connaître les céramiques primitives de la Troade et de Chypre, les modeleurs grecs ont-ils imaginé la solution définitive, qui respecte la forme humaine, tout en y associant les éléments essentiels appropriés à la destination du vase? Par quelles phases successives ont passé ces recherches, qui trouvent leur dernier terme dans les vases en forme de tête fabriqués en Attique au v^e^ siècle? Ce sont là des questions d'autant plus dignes d'attention que les documents sont plus rares pour la période archaïque. Aussi convient-il de considérer comme une précieuse acquisition pour le musée du Louvre le vase que nous publions ici : il appartient en effet à la seconde moitié du vi^e^ siècle, c'est-à-dire au moment où vont se réaliser, dans le type des vases en forme de tête, des progrès décisifs (1).

Nous en donnerons d'abord la description. Le vase mesure, pour la hauteur totale, 0^m^,20. Il est formé, comme les hermès doubles en marbre,

(1) Ce vase porte le numéro d'inventaire C A. 518. La provenance indiquée est Athènes; mais on sait quel compte il faut tenir de ces indications.

par la réunion de deux têtes adossées et soudées l'une à l'autre, une tête d'homme et une tête de femme. Il suffit d'un coup d'œil pour y reconnaître tous les caractères du style archaïque attique du vi^e^ siècle. La tête virile a le profil aigu, le nez allongé, les yeux saillants que les peintres de vases du cycle d'Épictétos prêtent à leurs personnages; la barbe, coupée net sur les joues, s'épanouit en une nappe régulière et amincie sur les bords; vue de profil, elle dessine cette pointe effilée qui est comme une élégance archaïque (1). La chevelure est retroussée sur la nuque; au-dessus du front s'avance une triple rangée de boucles arrondies en coquille, et se détachant en forte saillie. La tête est ceinte d'une couronne faite d'un simple rameau de myrte.

Pour le type, la tête féminine rappelle de très près les figures de κόραι trouvées à l'Acropole d'Athènes. C'est la même coiffure, une stéphané décorée de méandres, et dessinant une courbe qui épouse les contours de la tête (2). Ce sont les mêmes pendants d'oreilles en forme de rondelles, avec un bouton central. La seule différence, c'est qu'ils sont munis d'une pendeloque en forme de poire allongée, et décorée de plusieurs cercles tracés au pinceau (3). Sous la stéphané s'arrondit une double rangée de boucles, semblables à celles de la tête virile, et qui en répètent symétriquement la saillie. Le reste de la chevelure est traité fort simplement, et le modeleur s'est borné à tracer des stries ondulées qui se poursuivent sur la masse des cheveux débordant de la stéphané. Nous n'insisterons pas sur le type du visage; il offre les caractères que l'on a maintes fois relevés dans les statues de marbre de l'Acropole. Il faut seulement remarquer que l'héliogravure où la tête est figurée de face, a un peu déformé les contours de l'ovale en supprimant forcément la perspective fuyante des plans; elle donne l'idée d'un galbe un peu lourd, épaissi par le bas; or, dans l'original, le visage a bien la forme allongée et amincie qui est comme la caractéristique de l'ancien type attique.

(1) Il faut remarquer que les parties saillantes de la barbe ont été modelées à part, et rajustées après coup. C'est là un détail de technique dont on trouve d'autres exemples.

(2) Tous ces détails sont très connus. Nous renvoyons à l'article de M. Lechat, *Bull. de corresp. hellénique*, 1890, p. 333-334.

(3) On ne connaît pas ce détail pour les statues en marbre. Toutefois M. Lechat remarque que nous ne sommes pas renseignés sur les diverses formes des pendants d'oreilles. Plusieurs statues portaient des pendeloques de métal qui ont disparu. (*Ibid.* p. 336.)

La peinture ne comporte qu'une gamme de tons très sobre : tandis que, pour les chairs, le peintre a laissé jouer la coloration jaune clair de la terre, pour les parties peintes, chevelures et ornements, il a fait usage d'un ton brun rouge ou rouge violacé, d'un aspect mat, sans vernis. C'est de ce ton qu'il s'est servi pour colorier la chevelure et la barbe de la tête virile, pour tracer la ligne des sourcils, le trait sombre qui cerne les yeux, et figure, avec des valeurs différentes, le cercle de la pupille et l'iris. Quant à la chevelure de la tête féminine, elle est revêtue d'un ton plus clair qui paraît être la même couleur largement délayée, afin de représenter conventionnellement une coloration blonde. En employant le même ton, tantôt pur et tantôt délayé, le peintre a introduit une certaine variété dans le décor de la stéphané; le méandre réservé sur le fond d'argile découpe sur le bandeau une série de carrés alternativement clairs et foncés. Ce même ton brun rouge violacé a servi à peindre les cercles tracés sur le col et sur la partie inférieure du vase, à historier les pendants d'oreilles, à recouvrir l'intérieur du col. Je crois en outre reconnaître sur les lèvres des personnages les traces d'un rouge plus vif.

Ce qui ajoute à l'intérêt de notre vase, c'est qu'il porte la signature du modeleur. Autour du col court l'inscription reproduite ci-joint, qui a été tracée à la pointe, avant la cuisson, dans la terre encore molle :

Κλεομένης Νικίου Ἀθηναῖος ἐποίησε

Nous reviendrons plus loin sur certaines particularités de l'inscription; mais nous devons remarquer dès maintenant la présence de l'ethnique. Dans les cas analogues connus jusqu'ici, elle semble indiquer que l'artiste travaille à l'étranger. C'est ainsi que le potier athénien Teisias, dont la signature nous est conservée par un certain nombre de vases ou de fragments provenant de Tanagre, ajoute à son nom l'ethnique Ἀθηναῖος, parce que, suivant toute vraisemblance, son atelier est établi en Béotie (1). Un exemple bien connu est celui de Xénophantos, l'auteur du célèbre aryballe de

(1) Klein, *Gr. Vasen mit Meistersignaturen* p. 212, 213.

Kertch, qui mentionne sa qualité d'Athénien (1). On est donc en droit de conclure que l'auteur de notre vase, Cléoménès, ne travaille pas à Athènes, et ce fait sera confirmé par d'autres indices.

I

Une pièce de cette importance ne pouvait échapper à l'attention des érudits qui suivent avec curiosité les accroissements du musée du Louvre. Dans un article de la revue internationale intitulée *Cosmopolis*, M. Furtwængler a fait au vase de Cléoménès les honneurs d'une mention à côté de la tiare de Saitapharnès; il est l'objet d'un arrêt sommaire dans le jugement qui condamne comme une œuvre de faussaire la célèbre pièce d'orfèvrerie. « Parmi les récentes acquisitions du Louvre, écrit le savant conservateur du musée de Munich, j'ai remarqué au mois d'avril une autre falsification grossière : c'est une grande tête double en terre cuite, donnée comme provenant de l'Acropole d'Athènes. Elle est complètement moderne. Elle présente une technique totalement étrangère aux vases authentiques de terre cuite; c'est une imitation froide et sans style des têtes archaïques, et elle porte une signature d'artiste (de Cléoménès) qui est exactement *singée* (*nachgeäffte*) d'après les inscriptions archaïques sur pierre (2). » On le voit, en visant la tiare d'Olbia, M. Furtwængler a fait coup double. Les lecteurs des *Monuments grecs* peuvent se rassurer : nous ne leur présentons pas un objet suspect. Si, dans ces derniers temps, l'industrie des faussaires a largement exploité les types de l'archaïsme attique, et donné aux κόραι de marbre de l'Acropole des sœurs très cadettes, un examen attentif du vase de Cléoménès écarte tout soupçon de supercherie. Mon ami M. E. Pottier, qui revendique sa part de responsabilité dans l'acquisition du vase, me communique une note détaillée sur l'enquête minutieuse à laquelle il l'a soumis et je ne puis mieux faire que de reproduire ici ses conclusions.

« Je regrette, écrit M. Pottier, que M. le conservateur du musée de Munich n'ait pas cru devoir appuyer son jugement de quelques « considérants » plus précis et plus scientifiques que les épithètes aussi vagues

(1) Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 263.
(2) *Cosmopolis*, III, 8 août, 1896, p. 579.

que sévères où il s'est renfermé. Je sais seulement, par un entretien personnel, que l'argile même du vase et le tracé trop lapidaire de l'inscription sont les deux principaux détails qui avaient excité sa méfiance. Il m'est facile de répondre sur ces deux points.

« Le vase est fait en terre de Corinthe, gisement particulier et célèbre dans l'antiquité, reconnaissable à sa couleur un peu verdâtre, et à sa consistance onctueuse, je dirais presque savonneuse, quand l'argile est peu cuite, ce qui est le cas de notre double tête. Plus cuite, comme c'est le cas pour la généralité des vases peints, cette argile prend des teintes qui varient entre le jaune clair et le blanc grisâtre. Les ex-voto corinthiens, en forme de plaquettes d'argile, qui sont placés dans la même vitrine, permettent la comparaison : chez plusieurs, le ton extérieur et la consistance sont identiques à ceux du vase. Il me paraît certain que cette double tête a été fabriquée à Corinthe.

« Je trouve encore dans la technique des couleurs un autre témoignage de l'origine corinthienne : sur les vases peints, c'est une règle générale (avec peu d'exceptions) que la couleur rouge est appliquée en retouche, c'est-à-dire par-dessus le noir de la silhouette. Ici, le procédé est différent : le rouge violacé, dont on s'est servi pour tracer des cercles sur le goulot et sur le pied, et qui est de tous points semblable comme ton à celui des vases, a été posé directement sur l'argile. Or, il faut remarquer que le monument en question tient bien plus de la statuette que du vase. La même technique du rouge appliqué directement sur l'argile se retrouve sur un vase-statuette très sûrement antique et corinthien, le satyre buveur que j'ai publié (*Bull. de corr. hellén.*, t. XIX, pl. 19 et 20). »

Arrivons à l'inscription. La mention de l'ethnique nous a déjà avertis que le vase a été fabriqué par un Athénien établi hors d'Athènes. Ce détail est tout à fait d'accord avec la nature et la technique de la peinture qui désignent Corinthe comme le lieu de fabrication. Un autre fait nous fournit un nouvel argument. « Dans l'inscription, ajoute M. Pottier, c'est l'alphabet d'Athènes qui est employé, mais on y remarque deux particularités étrangères à l'écriture attique de cette époque : le génitif en ου pour ο, et la forme de l'υ. Or, il suffit d'ouvrir les *Studien* de M. Kirchhoff (p. 91 et tableau I) ou un traité quelconque d'épigraphie (S. Reinach, *Traité d'épigraphie grecque*, p. 261) pour se rendre compte que ce

génitif et cette structure peu usitée de l'ο appartiennent précisément au dialecte corinthien (1). Les conditions dans lesquelles l'objet a été fabriqué par un modeleur ancien s'éclairent donc et s'expliquent mutuellement. Imagine-t-on un faussaire moderne combinant tant de particularités curieuses, et compliquant à plaisir son œuvre, pour courir le risque de s'y trahir, au lieu de reproduire un modèle purement attique dont le *Corpus* lui offrirait tous les éléments?

« Quant au tracé lapidaire de l'inscription, je ferai remarquer que les points de comparaison nous manquent jusqu'à présent pour savoir ce qui était ou n'était pas la règle en pareil cas. En effet, les inscriptions céramiques connues sont ou peintes ou gravées à la pointe après la cuisson. Celle-ci est tracée avant la cuisson. J'ai eu soin, avant tout achat, de la faire examiner par quelques-uns des meilleurs juges qui soient en matière épigraphique, et qui se sont accordés à louer la sûreté et la netteté des caractères. J'ajouterai que nous connaissons, au moins par des exemples d'une époque plus basse, l'usage de tracer des signatures dans l'argile non cuite. Je veux parler des noms de fabricants placés aux revers des statuettes de Myrina. Le caractère lapidaire y apparaît fréquemment (*Nécropole de Myrina*, p. 187). »

Ces remarques, fondées sur une examen attentif et scrupuleux du monument, suffisent, croyons-nous, à en démontrer la parfaite authenticité. Il nous reste à examiner ce que vaut l'argument de M. Furtwængler, lorsqu'il objecte que le vase de Cléoménès diffère, pour le style et la technique, des vases en forme de tête exécutés, vers la même époque, dans les ateliers attiques.

Les modeleurs attiques (πλάσται) qui ont signé des vases en forme de tête constituent un petit groupe dont Charinos, Prokleès, Kaliadès sont jusqu'ici les seuls représentants connus par leurs signatures (2). D'après la chrono-

(1) On sait que les inscriptions des vases offrent des mélanges de formes orthographiques empruntées à différents dialectes, et réunies dans les inscriptions d'un même vase. Voir P. Kretschmer, *Die gr. Vaseninschriften*, p. 212-229.

(2) Cf. Klein, *Griech. Vasen mit Meistersignaturen*, p. 214; E. Reisch, *Röm. Mittheilungen*, V. 1890, p. 313 et suivantes. Hartwig, Ἐφημ. ἀρχ., 1894, p. 125. Les vases en forme de tête signés par ces πλάσται sont les suivants :

Charinos. — I. Tête de femme musée municipal de Corneto. Klein, *ouv. cité*, p. 215, n° 2; Riches, *art. cité*, p. 313, pl. XI, n° 2. — II. Tête de femme Berlin. Klein, p. 215, n° 3; Furtwaengler,

logie très vraisemblable proposée par M. Reisch, la période d'activité de ces modeleurs se placerait entre les années 530 et 500 environ (1); et en effet, certaines analogies entre les types de leurs têtes de femmes, et ceux des κόρα de l'Acropole, attestent qu'ils subissent l'influence du style de la sculpture en marbre. Mais s'ils lui empruntent des modèles, ils les « stylisent » suivant les exigences de leur métier, et pour le décor, pour la technique, ils ne se séparent pas des peintres de vases. Examinez à ce point de vue les têtes de Charinos. Dans celle de Corneto (*Röm. Mittheil.*, 1890, pl. XI) la masse des cheveux est traitée d'une manière absolument conventionnelle, et forme un bourrelet tout uni. Le décor du cécryphale, avec ses méandres, son quadrillé en losanges, sa zone d'animaux tracée en noir sur le fond rouge de la terre (2), semble exécuté par la main d'un peintre céramiste. Mêmes particularités dans la tête de Berlin, où un grènetis figure les frisures des boucles. La peinture offre le même vernis que celle des vases, et la facture a quelque chose de lisse, de poli, de précis qui dénonce des rapports étroits entre les peintres de vases et les πλάσται. Ceux-ci d'ailleurs sont parfois des fabricants de vases (3); Charinos a signé une œnochoé à fond blanc du British Museum (4). De même les potiers font œuvre de modeleur, témoin Phintias, qui a signé un lécythe en forme de coquillage (5). Il serait donc exagéré de dire que les

Vasenkatalog, n° 2190; Reisch, *art. cité*, p. 316, 317, fig. 2, 3. — III. Tête de femme presque, identique à celle de Berlin, Saint-Pétersbourg. Klein, p. 215, n° 4.

Prokleès. — Tête de femme surmontée d'un col de lécythe, Berlin. Klein, *ouv. cité*, p. 215.

Kaliadès. — Tête d'homme barbu. Athènes, Polytechneion, n° 2866. Klein, p. 216, n° 1; Reisch, p. 319. Klein signale un vase analogue avec traces d'inscription qu'il a vu à Athènes dans le commerce (p. 216, n° 2).

Il faut rattacher au même groupe l'auteur d'un vase en forme de tête d'Éthiopien, trouvé à Érétrie : Hartwig, Ἐφημ. ἀρχ., 1894, p. 122, pl. 6. Sur le col du vase est gravée l'inscription Λεαγρος καλος. M. Hartwig propose de l'attribuer à Euphronios. Une autre tête d'Éthiopien, du musée de Vienne, porte une inscription gravée. Elle est un plus récente, à en juger par les palmettes rouges qui décorent le col (Karl Masner, *Die Sammlung ant. Vasen und Terracotten im k. k. œsterreich. Museum*, n° 347, pl. VIII).

(1) Reisch, *art. cité*, p. 318. M. Hartwig remarque que cette date est confirmée par le fait que des fragments de vases semblables ont été trouvés dans les remblais dits de Cimon, à l'Acropole, Ἐφ. ἀρχ., (1894, p. 123).

(2) Reisch, *art cité*, p. 314, fig. 1.

(3) Cf. Hartwig, Ἐφ. ἀρχ., 1894, p. 125.

(4) Klein, *Gr. Vasen mit Meistersign.*, p. 215, n° 1. Cf. Wernicke, *Vasen mit Lieblingsnamen*, p. 16; E. Reisch, *art. cité*, p. 318.

(5) Ἐφημ. ἀρχ., 1886, pl. 9, 10.

πλάσται forment une corporation à part ; en réalité ils travaillent avec les peintres de vases, et leur empruntent leurs procédés de technique.

Ce n'est pas le cas de Cléoménès. Il ne pratique pas la méthode des potiers attiques, et cela se conçoit, puisqu'il est établi à Corinthe. Mais il y a une autre raison pour le distinguer du groupe de Charinos et de ses confrères. Au point de vue de la facture, du style et de la polychromie, le vase du Louvre est traité moins comme un vase que comme une statuette de terre cuite ; il se rapproche beaucoup plus des figurines d'ancien style attique trouvées sur l'Acropole (1) que des vases en forme de tête modelés et peints par les πλάσται ; et l'on comparerait assez volontiers la tête féminine de notre vase aux *protomés* qui montrent une divinité coiffée de la haute stéphané surmontant, comme ici, une double rangée de boucles (2). On peut encore la rapprocher, pour la technique, d'une tête de terre cuite du Louvre, provenant de Thèbes, et qui paraît avoir appartenu à une figure d'acrotère (3). C'est la même terre blanchâtre : ce sont les mêmes couleurs employées pour la peinture des cheveux, des yeux et des sourcils, et pour le décor de la stéphané. Dès lors, faut-il s'étonner de constater, dans le vase du Louvre, des caractères tout autres que dans les vases sortis des ateliers des potiers? Les différences de technique signalées par M. Furtwængler s'expliquent très naturellement. Cléoménès n'a aucun droit à figurer à côté de Charinos et de Proklees. Il se rattache au groupe des modeleurs de figurines et non à celui des potiers. Il est, plus directement que ceux-ci, l'élève des sculpteurs, et peut-être est-ce pour cette raison que, dans sa signature, il mentionne son patronymique à l'exemple des statuaires.

Il n'est donc pas surprenant de retrouver ici, plus apparentes encore que dans les vases des πλάσται, des réminiscences de la sculpture en marbre (4). La tête féminine présente beaucoup d'analogie avec les têtes

(1) Voir Winter, *Arch. Anzeiger*, 1883, p. 140 et suivantes.

(2) Winter, *loc. cit.*, p. 144, fig. 21. Cf. Pottier : *Les statuettes de terre cuite*, p. 41, fig. 15.

(3) C. A. 637. Elle rappelle pour le type la figure de terre cuite d'Olympie, représentant une femme enlevée par un Silène (*Olympia, Die Bildwerke in Stein und Thon*, p. 38, fig. 41). Ce morceau m'a été signalé par M. Pottier qui se propose de le publier. On constate également, pour l'ornementation de la stéphané, des analogies entre la tête féminine de notre vase et celle qui décore une antéfixe conservée au Palais des Conservateurs à Rome. M. Helbig l'attribue au v^e^ siècle. (*Guide dans les Musées d'arch. class. à Rome*, traduction Toutain, I, p. 449).

(4) M. Reisch a fait ressortir ces réminiscences pour les vases en forme de tête de

archaïques d'Athènes, d'Éleusis et du Ptoion. La statue d'Anténor nous offre un exemple bien connu de ces rangées de boucles en forme de coquille qui s'arrondissent autour du front (1). Les sculpteurs ont connu ce procédé de travail qui consiste à indiquer par des stries ondulées le mouvement de la chevelure (2). Ces ressemblances sont dans la logique des choses, comme l'étroite parenté que l'on peut relever pour le type du visage, entre la tête féminine de notre vase et les statues attiques du VI^e^ siècle. Mais on observe aussi des différences, attestant que Cléoménès a gardé toute sa liberté. Voici un détail qui n'est point indifférent. Un faussaire, s'inspirant des statues de l'Acropole, n'aurait pas manqué de reproduire, comme un trait caractéristique, les tresses qui descendent sur les épaules (3). Ici, rien de pareil. La nappe des cheveux est coupée obliquement sur le cou, comme si la chevelure, ramenée sur la nuque, se terminait par un nœud de catogan ; et c'est là, on en conviendra, une combinaison plus satisfaisante pour l'œil que des tronçons de tresses brusquement sectionnées. Or, il n'est pas impossible de trouver, dans la plastique, un agencement analogue. Le Louvre possède une double tête en marbre de petites dimensions, et dont le style archaïsant fait supposer que le sculpteur imitait un modèle archaïque. (4) Ce sont deux têtes féminines ; chacune d'elles est couronnée d'une stéphané très originale, composée de deux demi-bandeaux terminés par des volutes qu'un lien réunit deux par deux (fig. 1 et 2). Comme dans le vase du Louvre, la nappe de la chevelure se rétrécit graduellement, dégageant les joues et le cou et finissant par s'engager dans un lien qui serre la masse comprimée des deux chevelures

Charinos. Mais il a eu raison de signaler aussi bien des dissemblances, notamment pour la forme de la coiffure (*Röm. Mittheil.*, 1898, p. 314).

(1) *Jahrb. des arch. Inst.*, 1887, pl. 10. Cf. notre *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 366, fig. 186. Il est à peine besoin de rappeler combien cette disposition est fréquente dans les têtes archaïques. Nous avons montré que les sculpteurs en marbre l'avaient empruntée à l'art du bronze, et que la forme de ces boucles s'explique par le travail du modèle en terre destiné à la fonte (*Bull. de corresp. hellén.*, XVI, 1892, p. 451). Le vase du Louvre nous fait voir fort à propos l'application de ce procédé à la terre cuite. Cf. une tête de Zeus en terre cuite trouvée à Olympie (*Olympia, Die Bildw. in Stein und Thon*, p. 36, fig. 37).

(2) *Musées d'Athènes*, pl. IV.

(3) C'est presque une règle absolue dans les statues de l'Acropole. M. Lechat ne signale que quatre exceptions. (*Bull. de corresp. hellén.*, 1890, p. 327, note 1). La tête trouvée sur l'Acropole (*Athen. Mittheil.*, VII, pl. 7, 1) paraît plus récente.

(4) Héron de Villefosse, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 2719. Deméter et Koré. Double tête, imitation de style archaïque.

jumelles. C'est la solution très heureuse d'un petit problème que Cléoménès a dû se poser de son côté en composant sa double tête. On voit qu'il l'a résolu de la même manière.

Pour la tête virile, les rapprochements avec la plastique sont moins faciles. On sait en effet qu'à part deux têtes de bronze bien connues (1)

Fig. 1.

Fig. 2.

les fouilles de l'Acropole n'ont pas livré de statues masculines ayant quelque importance qui soient antérieures aux guerres médiques. Il serait donc fort embarrassant de désigner le prototype auquel se serait adressé le prétendu faussaire. Ajoutons que certains détails supposeraient chez lui une connaissance surprenante de particularités assez rares. Ainsi la forme de la chevelure, retroussée par derrière, ne s'est encore rencontrée, en dehors des bas-reliefs et des peintures de vases, que dans une seule tête en marbre, la tête Webb, appartenant au British Museum (2). De

(1) *Hist. de la sculpture grecque*, I, fig. 151 et 163, M. Lechat a signalé une tête en marbre, virile et barbue, trouvée dans les fouilles (*Bull. de corresp. hellén.*, 1889, p. 117, 118, n° 621 du musée de l'Acropole). J'ai sous les yeux une photographie de cette tête exécutée par M. Colin, membre de l'école d'Athènes. Elle est d'un style plus avancé que notre vase. La seule analogie avec celui-ci réside dans la forme de la double rangée de boucles disposée autour du front.

(2) C'est celle que j'ai publiée, *Bull. de corresp. hellen.*, XVII, 1893, pl. 12, 13. Sur cette orme de coiffure, voir la récente étude de M. Studniczka, *Krobylos und Tettiges. Jahrb. des arch. Inst.*, XI, 1896, p. 248; l'auteur y reconnaît le véritable crobyle attique.

même l'idée de faire tourner autour de la tête un seul rameau de myrte, qui forme la couronne, n'aurait pu être suggérée que par une étude subtile et minutieuse des vases peints, où le même détail est reproduit (1).

Alléguera-t-on, comme un indice suspect, les fautes de dessin que trahit l'exécution de l'oreille, la forme inexacte de l'ourlet du pavillon, modelé avec une sorte d'incertitude et comme par à peu près? Nous répondrons que c'est là l'écueil où échouent d'ordinaire les artistes archaïques. Qu'on prenne pour point de départ la tête colossale de la Héra d'Olympie, où l'oreille est traitée avec une véritable barbarie (2), pour point d'arrivée la tête de bronze de Chatsworth, publiée par M. Furtwængler, où le même morceau est tout à fait insuffisant (3) : dans la longue série des monuments intermédiaires, on trouvera les mêmes tâtonnements; il y en a fort peu où l'exécution de l'oreille ne soit plus ou moins conventionnelle. Nous rappellerons en particulier un monument contemporain de notre vase, la petite tête en marbre du Louvre que nous avons décrite ici même : le dessin de l'oreille n'y est guère plus heureux (4). Bien loin d'être suspect, ce détail apporterait plutôt un nouvel argument en faveur de l'authenticité. Il y a donc là un ensemble de faits qui emportent la conviction et l'analyse des caractères de style n'est pas moins concluante que l'étude de la technique.

Enfin, si nous considérons la composition du vase nous n'y trouvons rien qui contredise l'impression de parfaite sécurité que laisse l'examen des détails. L'œuvre présente une remarquable solidité de construction. Rien de plus heureux que la saillie énergique de ces rangs de boucles frisées, qui se projettent avec une fermeté architecturale au-dessus du

(1) Ce détail est en effet très caractéristique. S'il y a des cas fréquents, dans les peintures de vases, où la couronne est faite de deux brins réunis par derrière et pointant au-dessus du front (Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XLVI) il y a des exemples où, comme ici, la couronne ne se compose que d'un seul brin. Nous citerons quelques exemples concluants. Femme assise devant une stèle, et occupée à courber un rameau muni de ses feuilles, pour en faire une couronne (Benndorf, *Griech. und sicil. Vasenbilder*, pl. XIX, fig. 3). Scène de gynécée. Homme tenant à deux mains un rameau devant une femme assise avec son enfant (Heydemann, *Griech. Vasenbilder*, pl. VIII, fig. 5). Enfant tenant par les deux bouts un rameau arrondi en forme de couronne (*Ibid., Hilfstafel*, n° 6).

(2) *Olympia, Bildwerke in Stein und Thon*, pl., I. Cf. p. 35, fig. 35, une tête en terre cuite de Héra.

(3) *Intermezzi*, pl. III.

(4) *Monuments grecs*, 1889, 1890, p. 35.

front des deux figures, apportant ainsi un élément de symétrie rigoureuse dans le profil du vase, et soutenant la courbe un peu inégale dessinée par la stéphané et la couronne de myrte. Accusées avec force, ces deux saillies forment, en quelque sorte, les lignes maîtresses; dès lors, il importe peu que certains détails soient dissymétriques, et que les chevelures tombent à un niveau différent, avec une gaucherie que le modeleur n'a pas su éviter, mais dont un faussaire n'aurait certes pas eu l'idée. Est-ce donc là, comme le veut M. Furtwængler, « une imitation froide et sans style » ? Il est toujours oiseux de discuter des questions de sentiment personnel, et si le vase de Cléoménès choque le goût de M. le conservateur du musée de Munich, nous ne pouvons que le regretter, sans partager ses répugnances. Quant à la prétendue « imitation » dénoncée par M. Furtwængler, nos lecteurs savent ce qu'il faut en penser.

II

Nous avons jusqu'ici laissé anonymes les deux têtes qui composent notre vase. En réalité, les personnages n'ayant d'autres attributs que la couronne de myrte et la stéphané de fête, l'identification reste très douteuse, et l'on éprouve la même incertitude au sujet du nom qui convient à ces têtes de κόραι modelées par Charinos et par ses confrères. Le vase de Cléoménès n'a d'ailleurs pas, croyons-nous, le caractère d'usage propre aux vases attiques représentant des Silènes, des Ménades ou des esclaves éthiopiens. Toutefois il est permis de songer à ce même cycle dionysiaque auquel les modeleurs de vases empruntent souvent leurs sujets. Une peinture de vase représente deux bustes en forme d'hermès, rapprochés l'un de l'autre, et interprétés par Gerhard comme des hermès de Dionysos et de Coré (1). Ces deux noms conviendraient à la rigueur à nos deux figures, car si la couronne de myrte n'est pas un attribut fréquent de Dionysos, on en

Fig. 3.

(1) Gerhard, *Akadem. Abhandlungen*, atlas, pl. LXVII, 4. Cf. *Dict. des antiquités*, article « Hermès » (P. Paris), fig. 3815. Nous reproduisons ci-joint cette figure.

trouve cependant des exemples (1). Aussi bien l'identification hypothétique de nos deux têtes n'a ici qu'un intérêt secondaire ; il importe plus d'indiquer la place du vase du Louvre dans la série à laquelle il appartient.

L'histoire des vases modelés à l'imitation du visage humain dépasserait singulièrement les limites de cette étude. Nous n'avons pas à suivre, dans les céramiques primitives de la Troade et de Chypre, les essais instinctifs, puis raisonnés, qui aboutissent au type bien connu des aryballes rhodiens en forme de têtes d'hommes ou de femmes (2). Toutefois, il ne s'agit encore, dans cette classe de monuments, que de combiner la forme du vase avec une tête unique. Le problème se complique, lorsqu'il faut juxtaposer deux têtes adossées l'une à l'autre. En l'état actuel de nos connaissances, le plus ancien monument où nous trouvions le problème abordé et résolu est un petit vase du Louvre, trouvé sur la côte de Carie, et publié par M. Heuzey qui y reconnaît un produit de l'industrie phénicienne (3). Il est formé par la réunion d'une tête d'Héraclès et d'une tête de taureau, et la ligne de jonction est indiquée par un trait nettement incisé. Ainsi, dès la première moitié du VI^e^ siècle, la céramique phénicienne avait esquissé le prototype lointain des beaux vases grecs à double tête.

Pourtant on ne saurait méconnaître l'originalité avec laquelle l'art attique reprend ce type de vase, le modifie et lui donne sa forme définitive (4). On peut croire que l'influence de la plastique n'est pas restée étrangère à ces progrès, et que l'exemple des sculpteurs a heureusement inspiré les modeleurs. C'est à Athènes, en effet, que se développe le type de l'hermès simple ou à plusieurs têtes, et l'on sait à quel point ces hermès se multiplient dans la ville des Pisistratides (5). Il y avait au Céramique un hermès à quatre têtes, œuvre de Telesarchidès, et au faubourg d'Ankylé un hermès à trois têtes (τρικέφαλος) dédié par Prokleidès. Sans doute les hermès à double tête ne faisaient pas défaut, et les doubles bustes si fréquents à l'époque hellénistique et gréco-romaine trouvaient là de très

(1) Roscher, *Lexikon*, p. 1093. Vase de Munich, n° 1207.

(2) Voir, pour ces questions, E. Pottier, *Catal. des vases antiques*, p. 79, 86, 100, 106, 112.

(3) L. Heuzey, *Gaz. arch.*, 1880, pl. 28, 1.

(4) En ce sens M. Reisch a raison de parler d'une « invention » attique (*Röm. Mittheil.*, 1890, p. 320.

(5) Voir Lolling, *Altattische Herme*, *Athen. Mittheil.*, V, p. 244 ; Curt Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Alterthum*, II, p. 290.

anciens prototypes. Un fait au moins est certain. Si la juxtaposition de deux ou plusieurs têtes présente des difficultés plastiques, les sculpteurs contemporains des Pisistratides les avaient résolues, et les modeleurs de vases ne pouvaient que bénéficier de leur invention.

Les produits attiques de la première moitié du v^e^ siècle montrent le type du vase à double tête arrivé à son complet perfectionnement (1). Le col, largement évasé, affecte la forme d'un polos posé, comme une haute coiffure, sur la tête de deux personnages, tantôt décoré de figures rouges, dans le style de vases peints, tantôt simplement orné d'une guirlande tracée en blanc sur la couverte noire. Des anses de canthare s'attachent sur les côtés. Un léger rebord, terminant le cou, donne au vase une plus grande stabilité. On sait avec quelle faveur ce type de céramique est adopté dans les ateliers de l'Italie méridionale, et il est à peine besoin de rappeler le beau vase du Louvre représentant un Silène et une nymphe (2). Les dérivés du même type, conservés au Louvre dans la même vitrine, en montrent la dégénérescence, et attestent que les fabriques italo-grecques s'y sont attardées (3). En Attique, cette forme de vase, dont le décor peint reflète le style des maîtres céramistes antérieurs à 450, ne paraît pas survivre à une évolution de style qui fait prévaloir, dans les vases modelés en relief, des principes différents. Dès la fin du v^e^ siècle, tout l'effort de l'invention se porte sur un type nouveau, celui des vases en forme de buste ou de statuette, richement revêtus d'une couverte blanche, rehaussés de couleurs et de dorure, qui prennent une place d'honneur dans la fabrication attique (4).

Le vase de Cléoménès offre l'intérêt d'appartenir à la période du vi^e^ siècle, comprise entre les années 530 et 500, où les potiers attiques élaborent ce type céramique dont nous avons sommairement esquissé l'histoire.

(1) Voir le vase de Berlin (*Coll. Sabouroff*), pl. LXIX, et les exemples cités par Reisch, *art. cité* p. 321. M. Perdrizet a eu l'obligeance de me communiquer la photographie d'un vase à double tête, trouvé à Thespies et conservé au Musée central d'Athènes, n° 2056. Il représente une tête de nègre et une tête de femme de style sévère, surmontées d'un polos qui est décoré d'une guirlande blanche.

(2) C'est le vase où l'on reconnaît communément Alphée et Aréthuse (Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 261, fig. 99).

(3) Salle H, n^os^ 77, 78.

(4) Voir G. Treu, *Griechische Thongefässe in Statuetten — und Bustenform*; C. Smith, *Journal of Hellenic Studies*, XV, 1895, p. 184.

Nous avons relevé les différences qu'il accuse en regard des œuvres des πλάσται, et la principale, c'est que les éléments propres aux vases peints, tels que les anses et les peintures du col, n'y tiennent aucune place. Il est traité comme une figure de terre cuite, non comme un vase peint; et l'on peut se demander s'il n'y gagne pas, si l'absence d'anses ne lui donne pas un caractère plus sobre, un aspect plus heureux. Chose curieuse, c'est dans les vases en bronze que nous trouverions le mieux réalisée cette conception, en vertu de laquelle le vase est dépouillé de tout ce qui pourrait en compliquer la silhouette. Le musée de Vienne possède un petit vase en bronze, du haut v^e^ siècle, représentant une tête de femme, et muni seulement d'un goulot de lécythe (1). Des vases en bronze de style hellénistique nous montrent des têtes accostées de Silènes et de nymphes; les anses sont supprimées, ou réduites aux éléments les plus simples (2). Ces rapprochements, qui nous font voir dans toute une série de monuments en bronze la survivance des principes appliqués par le modeleur de notre vase, achèvent de nous faire comprendre à quelles préoccupations il a obéi. Cléoménès a conçu son œuvre en sculpteur ou en bronzier. Supprimez le col qui surmonte le vase du Louvre; il reste un hermès à double tête tel qu'aurait pu l'exécuter un sculpteur attique du vi^e^ siècle.

(1) R. von Schneider, *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen der österr. Kaiserhauses*, XII, 1891, p. 83.

(2) De Witte, *Annali dell' Inst.*, 1838, pl. E, p. 85 et pl., F, p. 87. Type analogue à ce dernier, *Collection Dutuit*, pl. 8.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LES DEUX VOLUMES

I. — ARCHÉOLOGIE FIGURÉE

1° STATUES

Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec (Léon Heuzey), N° 2, 1873, p. 5-14, pl. 1.
Tête archaïque en marbre provenant d'Athènes (Olivier Rayet), N° 6, 1877, p. 1, pl. 1.
Notice sur une tête de statue en marbre d'ancien style athénien (Albert Dumont), N° 7, 1878, p. 1, pl. 1.
Tête du Parthénon, appartenant au musée du Louvre (Ant. Héron de Villefosse), N^os^ 11-13, 1882-1884, p. 1, pl. 1, 2.
Fragment d'une tête en marbre d'ancien style attique (Maxime Collignon), N^os^ 17-18, 1889-1890, p. 35.
Note sur une statue d'Apollon (Maurice Holleaux), N^os^ 19-20, 1891-1892, p. 37, pl. 13.
Minerve à la ciste, statue appartenant au musée du Louvre (Paul Jamot), N^os^ 21-22, 1893-1894, p. 17, pl. 12.

2° BAS-RELIEFS

Bas-relief d'Apollonie d'Épire (Alfred Gilliéron), N° 6, 1877, p. 19-24, pl. 3.
Bas-reliefs grecs votifs du musée de la Marciana, à Venise (Maxime Collignon), N° 10, 1881, p. 1, pl. 1, 2.

3° BRONZES

Miroirs grecs ornés de figures au trait. Miroir de Corinthos et de Leukas (Albert Dumont), N° 2, 1873, p. 23, pl. 3.

Pollux et Lyncée, sur une plaque en bronze de Dodone (J. de Witte), N° 6, 1877, p. 9, pl. 2.

Héraklès au repos, bronze grec du musée du Louvre (Jules Martha), N° 9, 1880, p. 1, pl. 1.

Miroirs grecs à pied, bronzes du musée du Louvre (Étienne Michon), N^{os} 19-20, 1891-1892, p. 1, pl. 11.

Un bronze grec du British Museum (André Joubin), N^{os} 23-25, 1895-1897, p. 1, pl. 15.

4° Céramique peinte et céramique a reliefs

Les Exploits de Thésée, coupe peinte par Euphronios (J. de Witte), N° 1, 1872, p. 5, pl. 1, 2.

L'enlèvement d'Orithyie par Borée, œnochoé du musée du Louvre (Georges Perrot), N° 3, 1874, p. 29, pl. 2.

Notice sur une amphore peinte du musée du Louvre, représentant le Combat des Dieux et des Géants (Félix Ravaisson), N° 4, 1875, p. 1, pl. 1, 2.

La dispute d'Athéné et de Poseidon (J. de Witte), N° 4, 1875, p. 13.

Le Triomphe d'Hercule, caricature grecque d'après un vase de la Cyrénaïque (Georges Perrot), N° 5, 1876, p. 25, pl. 3.

Pyxis athénienne représentant Persée et les Gorgones (Albert Dumont), N° 7, 1878, p. 15, pl. 2.

Le Char de Bacchus d'après une peinture de vase (Léon Heuzey), N° 8, 1879, p. 55, pl. 3.

Lécythe blanc du musée du Louvre, représentant une scène de combat (E. Pottier), N^{os} 11-13, 1882-1884, p. 13, pl. 3.

Tablettes votives de terre cuite peinte trouvées à Corinthe (Maxime Collignon), N^{os} 11-13, 1882-1884, p. 23.

De quelques représentations de navires empruntées à des vases primitifs provenant d'Athènes (A. Cartault), N^{os} 11-13, 1882-1884, p. 33, pl. 4.

Cavalier athénien et scènes de la vie guerrière; coupe attique du musée du Louvre (Maxime Collignon), N^{os} 14-16, 1885-1888, p. 1, pl. 5, 6.

Têtes de femmes sur des vases peints (Léon Heuzey), N^{os} 14-16, 1885-1888, p. 25, pl. 7.

Vases à reliefs provenant de Grèce (E. Pottier), N^{os} 14-16, 1885-1888, p. 43, pl. 8.

Les représentations allégoriques dans les peintures de vases grecs (E. Pottier), N^{os} 17-18, 1889-1890, p. 1, pl. 9, 10.

Un lécythe en forme de gland au musée du Louvre (Paul Milliet), N^{os} 21-22, 1893-1894, p. 1.

Une aventure d'Hercule sur un vase peint du Louvre (E. Pottier), N^{os} 21-22, 1893-1894, p. 41, pl. 14.

Le Cratère d'Orvieto et les jeux de physionomie dans la céramique grecque (Paul Girard), N^{os} 22-25, 1895-1897, p. 7.

Vase de terre cuite en forme de double tête, signé de Cleoménes d Athènes (Maxime Collignon), N^os 23-25, 1895-1897, p. 53.

5° figurines de terre cuite

Recherches sur les figurines de femmes voilées dans l'art grec (Léon Heuzey), N° 2, 1873, p. 5, pl. 1, 2; N° 3, 1874, p. 1, pl. 1.

Nouvelles recherches sur les terres cuites grecques (Léon Heuzey), N° 5, 1876, p. 1, pl. 1, 2.

6° antiquités diverses

Lettre inédite de Fauvel, consul de France à Athènes (F. Ravaisson), N° 2, 1873, p. 1.

Note sur un dessin au trait de style archaïque trouvé dans l'île de Samos (Paul Girard), N° 9, 1880, p. 11.

II. — ÉPIGRAPHIE

Le Zeus Kéraunos de Mantinée (Paul Foucart), N° 4, 1875, p. 23.

Le Parthénon de Néopolis (Léon Heuzey), N° 4, 1875, p. 27.

Inscriptions d'Apollonie d'Épire (Alfred Gilliéron), N° 6, 1877, p. 16-19.

De quelques signatures d'artistes que l'on rencontre sur des marbres de Délos (Th. Homolle), N° 8, 1879, p. 37.

III. — ARCHITECTURE, FOUILLES

Étude sur les ruines d'Apollonie d'Épire et sur ses monuments funèbres (Alfred Gilliéron), N° 6, 1877, p. 11.

L'oracle de Dodone (Const. Carapanos), N° 6, 1877, p. 25, pl. 4.

Les fouilles de Délos (Th. Homolle), N° 7, 1878, p. 25.

IV. — PHILOLOGIE

Un papyrus inédit. Nouveaux fragments d'Euripide et d'autres poètes grecs (Henri Weil), N° 8, 1879, p. 1, pl. 2.

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

Carapanos (Constantin). — L'oracle de Dadone. I, 6, p. 25-42.

Cartault (A.). — De quelques représentations de navires empruntées à des vases primitifs provenant d'Athènes. II, 11-13, 1882-1884, p. 33-58.

Collignon (Maxime). — Bas-reliefs grecs votifs du musée de la Marciana, à Venise. I, 10, 1881, p. 1-18. — Tablettes votives de terre cuite peinte trouvées à Corinthe. (musée du Louvre). II, 11-13, 1882-1884, p. 23-32. — Cavalier athénien et scènes de la vie guerrière, coupe attique du musée du Louvre. II, 14-16, 1885-1888, p. 1-23. — Fragment d'une tête en marbre d'ancien style attique (musée du Louvre). II, 17-18, 1889-1890, p. 35-42. — Vase de terre cuite en forme de double tête, signé de Cléoménès d'Athènes (musée du Louvre). II, 23-25, 1895-1897, p. 53-67.

Dumont (Albert). — Miroirs grecs ornés de figures au trait: miroir de Corinthos et de Leukas. I, 2, 1873, p. 23-50. — Pyxis athénienne représentant Persée et les Gorgones. I, 7, 1878, p. 15-24. — Tête en marbre d'ancien style athénien. I, 7, 1878, p. 1-14.

Foucart (Paul). — Le Zeus Kéraunos de Mantinée. I, 4, 1875, p. 23-26.

Gilliéron (Alfred). — Etude sur les ruines d'Apollonie d'Epire et sur ses monuments funèbres. I, 6, 1877, p. 11-24.

Girard (Paul). — Note sur un dessin au trait de style archaïque, trouvé dans l'île de Samos. I, 9, 1880, p. 11-19. — Le cratère d'Orvieto et les jeux de physionomie dans la céramique grecque. II, 22-25, 1895-1897, p. 7-52.

Heuzey (Léon). — Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec. I, 2, 1873, p. 5-22 (premier article); I, 3, 1874, p. 1-28 (second article). — Le Parthénon de Néopolis. I, 4, 1875, p. 27-28. — Nouvelles recherches sur les terres cuites grecques. Groupe de Déméter et de Coré. Les Cueilleuses de fleurs et les Joueuses d'osselets. I, 5, 1876, p. 1-24. — Le char de Bacchus d'après une peinture de vase. I, 8, 1879, p. 33-38. — Têtes de femmes sur des vases peints. II, 14-16, 1885-1888, p. 25-41.

Holleaux (Maurice). — Note sur une statue d'Apollon (musée du Louvre). II, 19-20, 1891-1892, p. 37-47.

Homolle (Th.). — Les fouilles de Délos. I, 7, 1878, p. 25-63. — De quelques signatures d'artistes que l'on rencontre sur des marbres de Délos. I, 8, 1879, p. 37-54.

Jamot (Paul). — Minerve à la ciste, statue

Nota. — Les chiffres renvoient : 1° au volume; 2° au numéro du fascicule; 3° à l'année; 4° à la page.

appartenant au musée du Louvre. II, 21-22, 1894-1894, p. 17-30.

Jourdain (André). — Un bronze grec du British Museum. II, 23-25, 1895-1897, p. 1-6.

Martha (Jules). — Héraklès au repos, bronze grec du musée du Louvre. I, 9, 1880, p. 1-10.

Michon (Etienne). — Miroirs grecs à pied, bronzes du musée du Louvre. II, 19-20, 1891-1892, p. 1-35.

Milliet (Paul). — Un lécythe en forme de gland au musée du Louvre. II, 21-22, 1893-1894, p. 1-15.

Perrot (Georges). — L'enlèvement d'Orithyie par Borée, œnochoé du musée du Louvre. I, 3, 1874, p. 29-52. — Le triomphe d'Hercule, caricature grecque, d'après un vase peint de la Cyrénaïque. I, 5, 1876, p. 25-51.

Pottier (E.). — Lécythe blanc du musée du Louvre, représentant une scène de combat. II, 11-13, 1882-1884, p. 13-21. — Vases à reliefs provenant de Grèce. II, 14-16, 1885-1888, p. 43-59. — Les représentations allégoriques dans les peintures de vases grecs. II, 17-18, 1889-1890, p. 1-31. — Une aventure d'Hercule sur un vase peint du musée du Louvre. II, 21-22, 1893-1894, p. 41-48.

Ravaisson (Félix). — Lettre inédite de Fauvel, consul de France à Athènes. I, 2, 1873, p. 1-4. — Le combat des Dieux et des Géants, amphore grecque du musée du Louvre. I, 4, 1875, p. 1-12.

Rayet (Olivier). — Tête archaïque en marbre, provenant d'Athènes. I, 6, 1877, p. 1-8.

Villefosse (Ant. Héron de). — Tête du Parthénon, appartenant au musée du Louvre. II, 11-13, 1882-1884, p. 1-12.

Weil (Henri). — Un papyrus inédit, nouveaux fragments d'Euripide et d'autres poètes grecs. I, 8, 1879, p. 1-36.

De Witte (J.). — Les exploits de Thésée, coupe peinte par Euphronios. I, 2, 1872, p. 1-15. — La dispute d'Athéné et de Poseidon. I, 4, 1875, p. 13-22. — Pollux et Lyncée, sur une plaque de bronze de Dodone. I, 6, 1877, p. 9-10.

TABLE DES PLANCHES

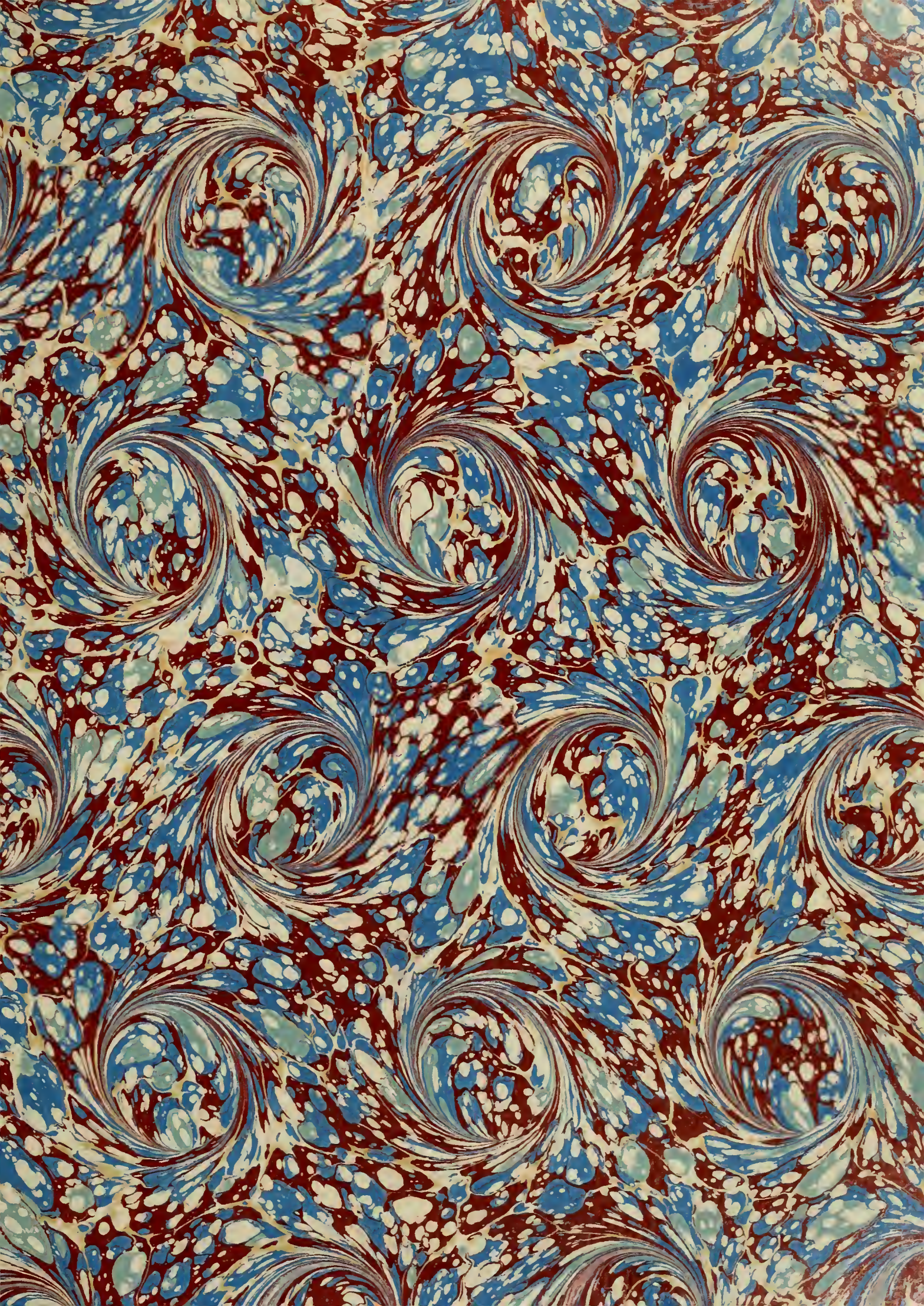
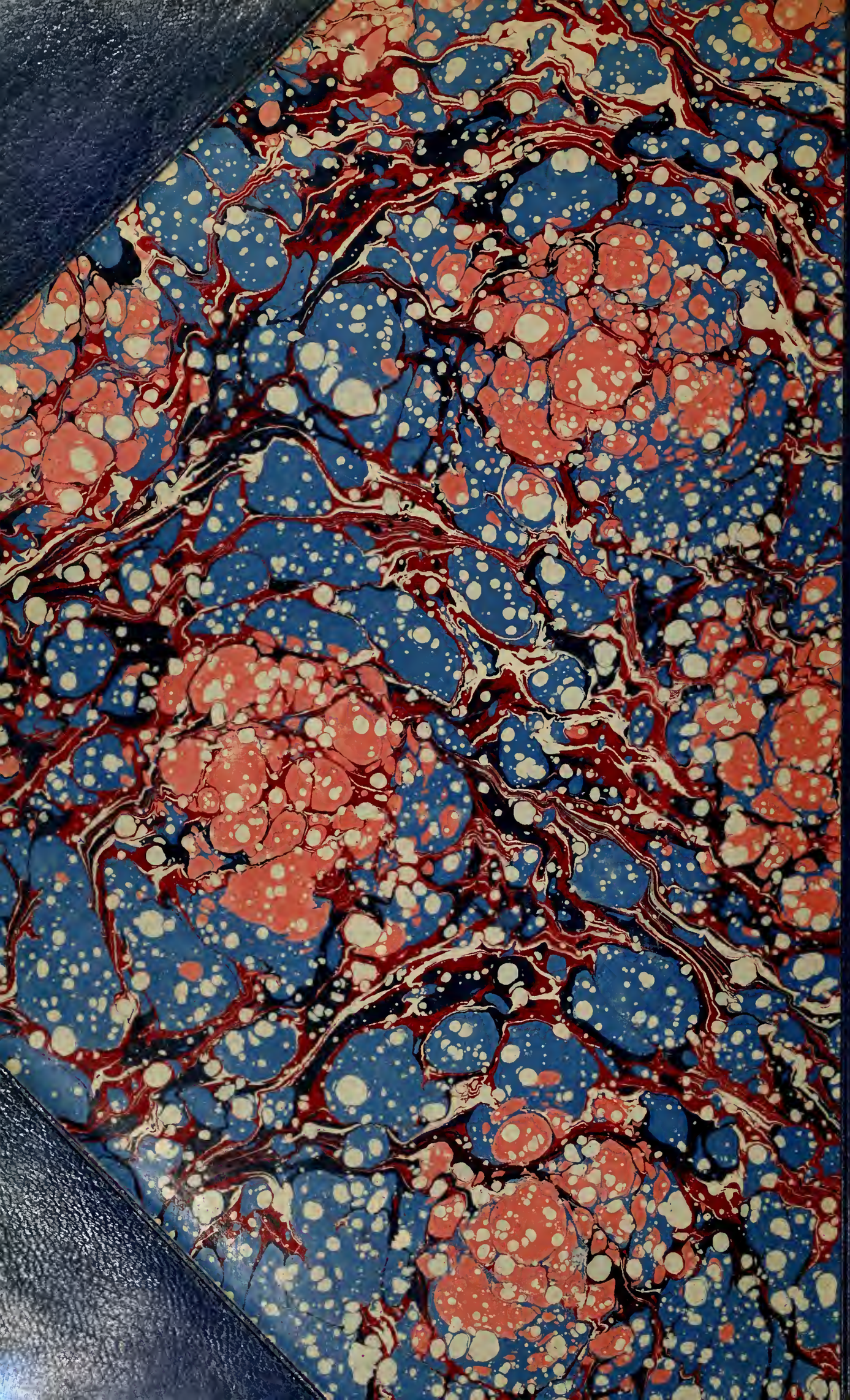
1872, pl. 1. — Coupe de Cære (musée du Louvre) ; Thésée et Amphitrite.
1872, pl. 2. — Coupe de Cære revers : travaux de Thésée.
1873, pl. 1. — Tête de femme voilée trouvée à Apollonie d'Épire.
1873, pl. 2. — Buste de terre cuite trouvé à Thèbes.
1873, pl. 3. — Miroir gravé trouvé à Corinthe.
1874, pl. 1. — Figurines grecques de terre cuite.
1874, pl. 2. — L'enlèvement d'Orithyie par Borée (œnochoé du musée du Louvre).
1875, pl. 1 et 2. — Gigantomachie (amphore du musée du Louvre).
1876, pl. 1. — Déméter et Coré, groupe en terre cuite Corinthe.
1876, pl. 2. — Figurines grecques de terre cuite. Monnaie de Kiérion.
1876, pl. 3. — Triomphe d'Hercule; caricature grecque d'après une peinture de vase de la Cyrénaïque.
1877, pl. 1. — Tête archaïque en marbre trouvée à Athènes.
1877, pl. 2. — Bas-relief sur plaque de bronze trouvé à Dodone.
1877, pl. 3. — Stèle funéraire en pierre trouvée à Apollonie d'Épire.
1877, pl. 4. — Plan des ruines de Dodone.
1878, pl. 1. — Tête archaïque en marbre trouvée à Athènes.
1878, pl. 2. — Persée et les Gorgones, pyxis athénienne à fond blanc.
1879, pl. 1. — Papyrus inédit; fragments d'Euripide.
1879, pl. 2. — Papyrus inédit; épigrammes alexandrines.
1879, pl. 3. — Le char de Bacchus, vase peint du musée du Louvre.
1880, pl. 1. — Hercule au repos, petit bronze grec du Louvre.
1881, pl. 1. — Aphrodite et Arès (musée de Venise).
1881, pl. 2. — Cybèle et Atys (musée de Venise).
1882-84, pl. 1 et 2. — Tête de Lapithe provenant d'une métope du Parthénon (musée du Louvre).
1882-84, pl. 3. — Lécythe blanc attique (musée du Louvre).
1882-84, pl. 4. — Navires représentés sur des vases primitifs (musée du Louvre).

1885-88, pl. 5, 6. — Coupe attique du musée du Louvre.
1885-88, pl. 7. — Têtes de femmes sur des vases peints.
1885-88, pl. 8. — Vases à reliefs trouvés en Grèce.
1889-90, pl. 9 et 10. — Lécythe du musée du Louvre trouvé en Attique.
1891-92, pl. 11. — Miroirs de bronze (musée du Louvre).
1891-92, pl. 12. — Statue de Minerve (musée du Louvre).
1891-93, pl. 13. — Statue d'Apollon (musée du Louvre).
1893-94, pl. 14. — Vase peint (musée du Louvre).
1895-97, pl. 15. — Bronze grec du British Museum.
1895-97, pl. 16, 17. — Vase de terre cuite en forme de double tête (musée du Louvre).

TABLE DES GRAVURES

Figurine de l'Ile de Chypre, N° 3, 1874, p. 7.
Œnochoé du musée du Louvre (Borée et Orithyie), N° 3, 1874, p. 17.
Amphore du musée du Louvre (Gigantomachie), N° 4, 1875, p. 3.
Bas-relief sur un vase de Kertch (Athéné et Poseidon), N° 4, 1875, p. 15.
Inscription de Mantinée (Zeus Kéraunos), N° 4, 1875, p. 23.
Groupe de Déméter et Coré (terre cuite archaïque de Rhodes), N° 5, 1876, p. 9.
Fragment d'une coupe de Hiéron (musée du Louvre), N° 5, 1876, p. 15.
Peinture de vase (jeune femme tenant une balle), N° 5, 1876, p. 21.
Bas-relief archaïque d'Athènes (tête de discobole), N° 6, 1877, p. 7.
Emplacement de l'ancienne Apollonie d'Épire, N° 6, 1877, p. 15.
Dessin au trait de style archaïque trouvé à Samos, N° 9, 1880, p. 15.
Métope du Parthénon (Lapithe et Centaure), état actuel, N^os^ 11-13, 1882-84, p. 4.
La même métope d'après un dessin de Carrey, *ibid.*, p. 5.
Fragments du Parthénon (morceau de métope et goutte d'un triglyphe), *ibid.*, p. 12.
Plaquettes peintes de Corinthe, fig. 1 à 8, *ibid.*, p. 24 à 30.
Représentations de navires sur des vases primitifs d'Athènes, fig. 1 à 4, *ibid.*, p. 44, 47, 51, 57.
Cavaliers athéniens sur une coupe d'Euphronios et d'Onésimos (musée du Louvre), N^os^ 14-16, 1885-88, fig. 1 à 3, p. 7, 10, 11.
Tête de Coré accompagnée d'Éros, sur un vase peint de la Cyrénaïque, *ibid.*, p. 38.
Tête d'Aphrodite sur un vase peint de la Cyrénaïque, *ibid.*, p. 39.
Fragment d'une tête archaïque en marbre (musée du Louvre), N^os^ 17-18, 1889-90, p. 36.
Miroir grec en bronze et flacon à parfums (musée du Louvre), N^os^ 19-20, 1829-92, p. 19.
Fragment de tête archaïque en marbre, *ibid.*, fig. 1, p. 45.
Lécythe en forme de gland (musée du Louvre), N^os^ 21-22, 1893-94, p. 1.
Peinture du même lécythe, *ibid.*, p. 5.

Tête d'Encélade sur un vase peint du Louvre, N^os^ 23-25. 1895-97, p. 12.
Scène de lamentation funèbre sur une plaque en terre cuite du Louvre, *ibid.*, p. 13.
Tête de chasseur mort sur un aryballe corinthien du Louvre, *ibid.*, p. 14.
Huit têtes tirées du cratère d'Orvieto, *ibid.*, p. 19, 20, 21, 22, 23.
Scène des Argonautes sur le cratère d'Orvieto, *ibid.*, p. 26.
Fac-similé de l'inscription de Cléoménès d'Athènes, *ibid*, p. 55.
Double tête en marbre du Louvre, *ibid.*, p. 62.
Hermès de Dionysos et de Coré sur un vase peint, *ibid.*, p. 64.

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 34954

BRONZE STATUE
British Museum